

शास्त्रीय समीक्षा के सिद्धान्त

[द्वितीय भाग]

लेखक की अन्य रचनाएँ

आलोचनात्मक—

कबीर की विचारधारा—७ ००

डालमिया पुरस्कार समिति द्वारा
२,१०० रु० की धनराशि से पुरस्कृत
विविध विश्वविद्यालयों के

एम० ए० के पाठ्यक्रमों में निर्धारित ।

कबीर और जायसी का रहस्यवाद—६ ००

उत्तरप्रदेशीय सरकार द्वारा पुरस्कृत
विविध विश्वविद्यालयों के

एम० ए० के पाठ्यक्रमों में निर्धारित

शास्त्रीय समीक्षा के सिद्धान्त, प्रथम भाग—८ ००

साहित्य, कला, काव्य और

उसके सम्प्रदायों का

शास्त्रीय विवेचन

विविध विश्वविद्यालयों के

एम० ए० के पाठ्यक्रमों में निर्धारित

अनूदित—

हिन्दी वंशरूपक—६ ५०

धनजय विरचित सस्कृतदशरूपकम् की

व्याख्यात्मक टीका

उत्तरप्रदेशीय सरकार द्वारा पुरस्कृत

सम्पादित—

हिन्दी की सर्वश्रेष्ठ कहानियाँ—३५०

कहानी-कला पर एक विस्तृत और

गवेषणात्मक भूमिका सहित ।

विविध विश्वविद्यालयों के

विविध पाठ्यक्रमों में निर्धारित

प्रेस में—

हिन्दी की निर्गुण काव्यधारा और उसकी
दार्शनिक पृष्ठभूमि, लेखक की डी० लिट्०
की थीसिस

शास्त्रीय समीक्षा के सिद्धान्त

[द्वितीय भाग]

[हिन्दी साहित्य की समस्त विधाओं का शास्त्रीय एवं
ऐतिहासिक विवेचन]

लेखक

डा० गोविन्द त्रिगुणायत

एम० ए०, पी-एच० डी०, डी० लिट्०

१९५६

भारती साहित्य मन्दिर

फेव्वारा — दिल्ली

भा र ती सा हि त्य म न्दि र
(एस० चन्द एण्ड कम्पनी से सम्बद्ध)

आसफअली रोड	नई दिल्ली
फव्वारा	दिल्ली
माईहीरा गेट	जालन्धर
लाल बाग	लखनऊ

मूल्य १०)

गौरीशकर शर्मा, भारती साहित्य मन्दिर, फव्वारा, दिल्ली द्वारा प्रकाशित
तथा रसिक प्रिंटर्स, ५, सन्त नगर, फरीद बाग, नई दिल्ली से मुद्रित ।

परम पूज्य स्वर्गीय
पिताजी
की
पुण्य स्मृति में

भारती साहित्य मन्दिर
(एस० चन्द एण्ड कम्पनी से सम्बद्ध)

आसफ़अली रोड	नई दिल्ली
फव्वारा	दिल्ली
माईहीरा गेट	जालन्धर
लाल बाग	लखनऊ

मूल्य १०)

गौरीशकर शर्मा, भारती साहित्य मन्दिर, फव्वारा, दिल्ली द्वारा प्रकाशित
तथा रसिक प्रिंटर्स, ५, सन्त नगर, करौल बाग, नई दिल्ली में मुद्रित ।

परम पूज्य स्वर्गीय
पिताजी
की
पुण्य स्मृति मे

प्राक्कथन

‘शास्त्रीय समीक्षा के सिद्धान्त’ का द्वितीय भाग भी विज्ञ पाठको की सेवा में प्रस्तुत है। इस भाग में लेखक ने साहित्य की लगभग सभी ज्ञात विधाओं के शास्त्रीय स्वरूप का निरूपण किया है। शास्त्रीय विवेचन के साथ ही साथ प्रत्येक विधा का ऐतिहासिक विकासक्रम भी स्पष्ट कर दिया गया है। क्योंकि लेखक की धारणा है कि किसी भी विधा का शास्त्रीय विवेचन तब तक स्पष्ट और पूर्ण नहीं होता जब तक कि उसके ऐतिहासिक पक्ष का भी उद्घाटन न किया जाय।

इस भाग के लेखन में लेखक ने यथाशक्ति अनुसन्धान और अध्ययन दोनों को समन्वित करने का प्रयास किया है। उसे यह कहने में सकोच नहीं है कि हिन्दी साहित्य की समस्त विधाओं—कविता, नाटक, आधुनिक नाट्य रूप जैसे रेडियो रूपक, संगीत रूपक, रेडियो गीति-नाट्य, फीचर्स, फंटेसी, मौनोलॉग, झलकियाँ आदि, समालोचना, निबन्ध, गद्यकाव्य, कहानी, उपन्यास, सस्मरण, रेखाचित्र, डायरी, इण्टरव्यू, रिपोर्ताज, आत्मकथा, जीवनी, सलाप, पत्र, पत्रकारिता आदि के शास्त्र और इतिहास उभय पक्ष का इतना सर्वांगपूर्ण सरल, सुबोध एवं अनुसन्धानात्मक विवेचन हिन्दी साहित्य में पहली बार हुआ है। उसने इस ग्रन्थ की रचना करते समय विद्वानों और विद्यार्थियों दोनों की आवश्यकताओं को सदैव दृष्टि में रखा है। विद्वानों की बौद्धिक बुभुक्षा की तृप्ति के लिए उसने यथाशक्ति प्रत्येक विधा से सम्बन्धित उपलब्ध और ज्ञात सामग्री के प्रस्तुतीकरण के साथ-साथ यथास्थान मौलिक विवेचन, और स्वतन्त्र चिन्तन को भी महत्त्व दिया है। सम्पूर्ण सामग्री को रूप प्रदान करते समय लेखक की दृष्टि विद्यार्थियों की अविकसित मेधा पर ही अधिक रही है। यही कारण है कि ग्रन्थ की रचना सरल, सुबोध एवं विश्लेषणात्मक शैली में की गई है। लेखक का यथाशक्ति यही प्रयास रहा है कि साहित्यशास्त्र के कठिन से कठिन सिद्धान्तों का विद्यार्थियों के मस्तिष्क में स्पष्ट चित्र खिंच जाय।

इतने विशाल ग्रन्थ में सामग्री की प्रामाणिकता, विषय-विवेचन, शैली, भाषा और मुद्रण से सम्बन्धित कुछ भूलें रह गई हों तो कोई आश्चर्य नहीं। भूलें तो सामान्य आलोचनाओं में भी बड़े से बड़े आलोचक से रह जाती हैं। यह तो साहित्यशास्त्र जैसा कठिन विषय है और कालिदास के शब्दों में ‘प्राशुलभ्ये फले लोभादुद्धातुरिव वामन’ की भाँति लेखक का प्रयास। अतः आशा है कि सुधी विद्वान उसकी सभी प्रकार की भूलों और त्रुटियों को उदारतापूर्वक क्षमा करेंगे।

ग्रन्थ लिखने में लेखक ने देश-विदेश के सहस्रो लेखकों और उनके ग्रन्थों का निस्सकोच भाव से उपयोग किया है। उसने प्रयत्न तो यही किया है कि जिस विद्वान लेखक से वह जो कुछ भी ग्रहण करे उसके प्रति यथास्थान आभार भी प्रकट करता

चले । किन्तु यदि अनजान में किसी विद्वान की किसी रचना के किसी अंश की छाया इस रचना के किसी अंश पर आ गई हो और उनके प्रति आभार प्रकट न किया गया हो, तो वे कृपया राजशेखर की 'तत्रत्यानामर्याना छायाया परिवृत्ति' वाली उक्ति स्मरण कर क्षमा करें । इस ग्रन्थ का लेखक उन समस्त विद्वानों के प्रति, जिनकी रचनाओं का उसने ज्ञात या अज्ञात रूप में उपयोग किया है, सविनय शत-शत बार आभार प्रकट करता है ।

विविध विधाओं के ऐतिहासिक पक्ष के उद्घाटन के प्रसंग में इस लेखक ने यथाशक्ति लघ्वप्रतिष्ठ लेखकों की चर्चा और आलोचना की है । ऐसा करते समय उसका व्यक्तिगत ज्ञान ही प्रधान रहा है । किसी प्रकार के पक्षपात ने उसे पराभूत नहीं किया है । अज्ञानवश या प्रमादवश यदि किसी महारथी का नाम यथास्थान न आ सका हो, या किसी की आलोचना कुछ दूषित हो गई हो, तो लेखक उससे अपने प्रमाद और अज्ञान के लिए करवद्ध क्षमाप्रार्थी है ।

इस ग्रन्थ के लेखन में लेखक सबसे अधिक आभारी पूज्य गुरुवर पण्डित अयोध्यानाथ शर्मा जी का है । उनके आशीर्वाद ने उसे प्रतिपल बल प्रदान किया है । सच तो यह है कि उनका आशीर्वाद ही उसके साहित्यिक जीवन का प्रकाश रहा है । इस प्रसंग में लेखक अपने विद्वान शिष्य डा० रणवीर चन्द्र राय, एम० ए०, पी-एच० डी० का स्मरण किये बिना भी नहीं रह सकता । उन्होंने समय-समय पर यथाशक्ति ग्रन्थादि जुटाने में लेखक की सहायता की है । ईश्वर करे वे साहित्य जगत् में अधिकाधिक कीर्ति के अधिकारी बनें । सबसे अधिक सराहना के योग्य लेखक की धर्मपत्नी डा० सरला त्रिगुणायत, एम० ए०, पी-एच० डी० हैं । उनकी प्रेरणा से ही यह ग्रन्थ पूर्ण हो सका है । इस ग्रन्थ के निर्माण में उनका वही योग रहा है जो शैवदर्शन में सृष्टि के निर्माण में शक्ति का माना गया है ।

अन्त में लेखक को यह कहने में परम सन्तोष है कि उसने इस ग्रन्थ के लेखन में यथाशक्ति अधिक से अधिक परिश्रम करने की चेष्टा की है । उसे विश्वास है कि विवेकी विद्वान् उसकी साधना का समादर करेंगे । रही अविवेकी और ईर्ष्यालु आलोचकों की बात, वे तो सदा से दूसरों की साधना की निन्दा करते आए हैं । तभी तो तुलसी को लिखना पड़ा था—

“पइहें सुख सुनि सुजन जन, खल करिहैं परिहास ।”

—लेखक

इह हि वाङ्मयमुभयथा शास्त्रं काव्य च । शास्त्रपूर्वकत्वात् काव्यानां
पूर्वं शास्त्रेणैव भिनिविशेत् । न ह्यप्रवृत्तितत्त्वप्रवीपास्ते तत्त्वाय सार्यमध्यक्षयन्ति ।

अर्थात्

वाङ्मय के दो प्रमुख रूप हैं—शास्त्र और काव्य । काव्य ज्ञान के लिए
शास्त्र ज्ञान परम आवश्यक है । जिस प्रकार बिना दीपक के प्रकाश के पदार्थों का
प्रत्यक्ष ज्ञान नहीं किया जा सकता, उसी प्रकार शास्त्र ज्ञान के बिना काव्य का मर्म
नहीं समझा जा सकता । अतः काव्यों का अध्ययन करने से पूर्व शास्त्र का सम्यक्
ज्ञान प्राप्त कर लेना चाहिए ।

—काव्य-मीमांसा, द्वितीय अध्यायः

विषय-सूची

विषय	पृष्ठ	विषय	पृष्ठ
२ कविता	१-१७३	छप्पय—१४, पीयूष वर्ष—१५,	
काव्य और कविता	१	दिक्पाल—१५, इन्द्रवज्रा—	
छन्द शब्द की व्युत्पत्ति और		१५, उपेन्द्रवज्रा—१६, उप-	
अर्थ	१	जाति—१६, वशस्य—१७,	
छन्द शब्द का वैदिक अर्थ	१	वसन्ततिलका—१७, भुजग-	
परम्परागत साहित्यिक अर्थ	१	प्रयात—१७, द्रुतविलम्बित—	
मात्राओं और वर्णों का रचना-		१८, मालिनी—१८, शिखरिणी	
क्रम	२	—१८, मन्दाक्रान्ता—१९,	
गति	२	शार्दूलविक्रीडित—१९,	
लय और छन्द	२	स्रग्धरा—१९, सर्वैया—२०,	
यति	३	मत्तगयन्द, मालती अथवा	
कविता में छन्दों का उपयोग		इन्दव (सर्वैया)—२०, मदिरा	
और महत्त्व	४	सर्वैया—२०, सुमुखी (सर्वैया)	
छन्द-योजना सम्बन्धी कुछ		२१, सुन्दरी (सर्वैया), २१,	
प्रमुख नियम	७	मनहर (कवित्त), २१, रूप घना-	
सम, अर्द्धसम और विषम छन्द	८	क्षरी—२२, देव घनाक्षरी—	
साधारण छन्द	८	२२, आधुनिक छन्द—२२ ।	
दण्डक छन्द	८	छन्द शास्त्र का संक्षिप्त विकास-	
वर्णिक छन्दों में लघु-गुरु-		क्रम	२३
विचार	८	हिन्दी के छन्दशास्त्रीय ग्रन्थ	२५
मायिक छन्द की परिभाषा	९	काव्य के भेद-प्रभेद	२५
मात्र-विचार	९	कविता के भेद	२६
गण-विचार	१०	मुक्तक काव्य का स्वरूप	२६
मात्रागण	१०	मुक्तक के भेद-प्रभेद	२७
हिन्दी के कुछ प्रमुख छन्द	१०	गीतिकाव्य	२९
तोमर—१०, गीतिका—१०,		गीतिकाव्य के विविध भेद	३२
हरिगीतिक—११, उल्लाला—		गीतिकाव्य और उनके भेद-	
११, चौपाई—१२, रोला—		प्रभेद	३४
१२, दोहा—१३, सोरठा—१३,		रीति मुक्तक	३६
वरवै—१३, कुण्डलियाँ—१४,		मुक्तक और प्रबन्ध में अन्तर	३७

विषय	पृष्ठ	विषय	पृष्ठ
प्रबन्ध काव्य के मुख्य तत्त्व	३७	वीरगाथाकालीन परिस्थितियाँ	६२
प्रबन्ध काव्य के भेद	४२	वीरगाथाकालीन परम्परा	६२
(१) महाकाव्योन्मुख प्रबन्ध		रासो शब्द की व्युत्पत्ति	६३
काव्य	४३	वीरगाथाकालीन ग्रन्थ	६४
(२) महाकाव्य	४३	वीरगाथाकालीन प्रवृत्तियाँ	६५
महाकाव्य का रूप	४८	(३) भक्ति काल—	
महाकाव्य के विविध भेदोपभेद	५१	सामान्य भूमिका	६८
महाकाव्य की पाश्चात्य परि-		मध्यकाल में वैष्णव सम्प्रदाय	१०२
भाषाएँ	५२	निर्गुण काव्य-धारा	१०३
पाश्चात्य साहित्य में महाकाव्यो		प्रेम काव्य-धारा	११०
के विविध रूप	५५	राम काव्य-धारा	११५
महाकाव्य की नवीन परिभाषा	५६	कृष्ण काव्य-धारा	११८
हिन्दी के प्रमुख महाकाव्य	५७	अष्टछाप के कवि और	
(३) खण्ड काव्य	६४	उनकी प्रमुख प्रवृत्तियाँ	१२५
हिन्दी के प्रसिद्ध खण्डकाव्य	६७	कृष्ण काव्य-धारा का परवर्ती	
(४) मिश्रित रूप	६७	साहित्य पर प्रभाव	१२७
कवि की कल्पना-शक्ति पर		(४) रीतिकाल	१२८
विचार करते समय विचार-		रीतिकाल का शास्त्रीय	
णीय तत्त्व	६७	आधार	१३२
कवि समय	६९	कला का स्वरूप	१३२
ऊहा और वाग्वैदग्ध्य	७०	रीतिकालीन परम्पराएँ	१३२
हिन्दी कविता में प्रकृति-चित्रण		रीतिकालीन प्रवृत्तियाँ	१३४
के रूप और प्रकार	७१	आधुनिक हिन्दी कविता का	
कवि की भावुकता के प्रसंग में		विकास-क्रम	१३८
विचारणीय बातें	७२	आधुनिक खड़ी बोली हिन्दी	
कवि की भाषा	७५	कविता का विकास-क्रम	१३९
कवियों के भेद	७७	राष्ट्रीय-धारा	१४०
महाकवि का स्वरूप		गान्धीवादी-धारा	१४१
हिन्दी कविता का इतिहास		हिन्दी साहित्य की क्रान्ति-	
और उसका काल-विभाजन-क्रम	८०	वादी-धारा	१४४
(१) आदि काल	८२	नव निर्माण वाली धारा	१४७
सिद्धमत	८३	छायावाद	१४९
नाथपथ	८६	प्रगतिवाद	१५९
जैन काव्यधारा	८८	प्रयोगवाद और नई कविता	१६७
(२) वीरगाथा काल	९०	नाटक	१७४-३१२
डिगल के सम्बन्ध में विविध मत	९१	नाटक, नाट्य और रूपक	
		व ड्रामा	१७४

विषय	पृष्ठ	विषय	पृष्ठ
नाट्य, नृत्त और नृत्य	१७५	हरिश्चन्द्र के पूर्व के हिन्दी-	
नाट्य और नृत्य की तुलना	१७६	नाटक	२७२
नृत्य और नृत्त का तुलनात्मक		भारतेन्दु तथा उनके सम-	
विवेचन	१७७	कालीन नाटककार	२७३
नृत्य और नृत्त की तुलना	१७७	प्रसाद-युग	२७७
भारतीय नाटको पर विदेशी		प्रसाद के समकालीन नाटक-	
प्रभाव माननेवालों के भ्रम		कार और उनके नाटक	२८०
का निराकरण	१७७	प्रसादोत्तर नाटक साहित्य का	
नाटको की लौकिक उत्पत्ति		विकास	२८३
सम्बन्धी विविध मत	१८४	हिन्दी एकाकियों का स्वरूप	
नाटको की प्राचीनता	१८६	और रचना-विधान	२८५
भारतीय नाट्य-तत्त्व	१८८	अंग्रेजी में एकाकियों की	
(१) वस्तु-तत्त्व	१८९	स्वरूप-मीमांसा	२८७
(२) नेता	२०२	हिन्दी विद्वानों द्वारा दी गई	
✓ (३) रस उसके सम्प्रदाय		एकाकी की परिभाषा	२८८
और साधारणीकरण	२०३	हिन्दी एकाकियों का विकास	२९४
पाश्चात्य नाट्य-कला के		एकाकियों के भेद-प्रभेद	२९६
सिद्धान्त	२१७	गीति-नाट्य	३००
संस्कृत नाट्य-शास्त्र में रूपक		हिन्दी गीति-नाट्यों का	
के भेद-प्रभेद	२३२	विकास-क्रम	३०२
संस्कृत का नाट्य-शास्त्रीय		रेडियो नाटक	३०४
साहित्य	२४१	रेडियो नाटक और सामान्य	
भारतीय रगमच	२४८	रूपको में अन्तर	३०५
प्राचीन साहित्य में रगमच		रेडियो रूपको का रचना-	
का उल्लेख	२४९	विधान	३०६
नाट्यशास्त्र में रगमच के		प्रसिद्ध रेडियो नाटककार	३०८
रूप और भेद	२५०	रेडियो रूपको के भेद	३१०
मनुष्यों के योग्य नाट्य-मण्डप		(१) रेडियो संगीत रूपक	३१०
के लक्षण	२५२	(२) फीचर	३१०
हिन्दी रगमच	२५८	(३) भाव-नाट्य	३११
हिन्दी रगमच के विकास के		(४) रेडियो प्रहसन और	
वर्तमान-कालीन प्रयत्न	२६६	भलकियाँ	३१२
हिन्दी-नाटको की पृष्ठभूमि		(५) स्वोक्ति नाटक	३१२
के रूप में संस्कृत नाटको		(६) रिपोर्ताज	३१२
का संक्षिप्त विकास-क्रम	२६८	३. निवन्ध	३१३-३३५
हिन्दी-नाटको का लक्ष्य	२७१	रूप और परिभाषा	३१३

विषय	पृष्ठ	विषय	पृष्ठ
हिन्दी विद्वानों के निबन्ध के		शुक्लोत्तरकालीन समीक्षा-	
सम्बन्ध में दृष्टिकोण	३१७	पद्धतियाँ	३८०
निबन्ध का साहित्य में स्थान	३१८	(१) शुक्लजी की आलो-	
हिन्दी निबन्ध-साहित्य का		चना-पद्धति	३८०
विकास	३२१	(२) मौलववादी आलो-	
शुक्लजी की परम्परा के		चना-पद्धति	३८२
प्रमुख निबन्ध लेखक	३३१	(३) शुक्लोत्तर युग की	
वर्तमान युग के निबन्धकार	३३३	कुछ अन्य आलोचना-	
गद्य-काव्य	३३६-३४२	पद्धतियाँ	३८५
गद्य-काव्य का स्वरूप और		हिन्दी के प्रमुख विश्लेषणा-	
परिभाषा	३३६	त्मक आलोचना ग्रन्थ	३८६
गद्य-काव्य के सम्बन्ध में		ऐतिहासिक समीक्षा पद्धति	३८७
अंग्रेज विद्वानों के मत	३३६	हिन्दी साहित्य के कुछ महत्व-	
गद्य-काव्य के सम्बन्ध में		पूर्ण इतिहास ग्रन्थों का	
हिन्दी विद्वानों के मत	३३७	विवरण	३८८
गद्य-काव्य का विभाजन		सैद्धान्तिक समालोचना	३८३
सक्षिप्त विकास-क्रम	३३९	अनुसन्धानात्मक आलोचना	३८४
समालोचना	३४३-४०८	सन् १९५७ तक के हिन्दी	
व्युत्पत्ति	३४३	थीसिसों का क्रमिक	
समालोचना की परिभाषाएँ		वर्णन	३९९
और स्वरूप	३४३	६ उपन्यास	४०९-४५०
आलोचना के पक्ष	३४५	महत्त्व	४०९
आलोचना की वैज्ञानिक		व्युत्पत्ति, स्वरूप, परिभाषा,	
प्रक्रिया	३५१	सीमा और विस्तार	४०९
आलोचना या भाव का स्वरूप,		अंग्रेजी में उपन्यास शब्द का	
प्रकार और आवश्यक गुण	३५२	स्पष्टीकरण	४१०
समालोचना के दोष	३५९	हिन्दी विद्वानों द्वारा की गई	
आलोचना-पद्धतियाँ	३६१	उपन्यास की परिभाषाएँ	४११
प्राचीन भारत के आलोचना		उपन्यास का अन्य समकक्ष	
प्रकार	३६१	विधाओं से अन्तर	४१२
पाश्चात्य आलोचना-प्रणालियाँ	३६२	उपन्यास के तत्त्व	४१६
कुछ अन्य प्रकार की		(१) कथावस्तु	४१६
समालोचनाएँ	३६८	(२) पात्र और उनका	
हिन्दी साहित्य में समालोचना		चरित्र-चित्रण	४१९
का उद्भव और विकास	३६९	(३) कथोपकथन	४२२
वर्तमान हिन्दी समालोचना	३७२	(४) वातावरण	४२३

विषय	पृष्ठ	विषय	पृष्ठ
(५) जीवन-दर्शन और उद्देश्य	४२५	(६) उद्देश्य	४७४
उपन्यासों के विविध भेद	४२७	कहानियों के प्रकार	४७५
(१) कथा-शैली की दृष्टि से	४२७	(क) कथा-प्रधान कहानियाँ	४७५
(२) विषय की दृष्टि से	४२८	(ख) वातावरण-प्रधान कहानियाँ	४७६
उपन्यासों में आदर्श और यथार्थ	४३४	(ग) भाव-प्रधान कहानियाँ	४७६
उपन्यासों में यथार्थवाद के रूप और प्रकार	४३५	(घ) विविध कहानियाँ	४७६
हिन्दी के प्रगतिवादी उपन्यासों में यथार्थवाद के विविध नवीन स्वरूपों की अवतारणा	४४०	भारत का प्राचीन कथा-साहित्य	४७७
हिन्दी उपन्यासों में आदर्शवाद	४४२	हिन्दी का प्रारम्भिक कथा-साहित्य	४८०
हिन्दी उपन्यासों के विकास-क्रम की स्थूल रूपरेखा	४४४	भारतेन्दु-युग का कहानी-साहित्य	४८१
७. आधुनिक कहानी	४५१-४८६	आधुनिक कहानियों का श्रीगणेश	४८१
संस्कृत आचार्यों की दृष्टि में कहानी	४५१	कहानी कला का विकास-क्रम	४८६
पश्चात्य विद्वानों द्वारा दी गई कहानी की परिभाषाएँ	४५२	८. रेखा-चित्र	४९०-४९६
हिन्दी विद्वानों द्वारा दी गई कहानी की परिभाषाएँ	४५४	रेखाचित्र और जीवनी	४९०
कहानी और उपन्यास में अन्तर	४५६	रेखाचित्र और सूचनिका	४९१
प्राचीन और आधुनिक कहानी	४६०	रेखाचित्र और कहानी	४९२
कहानी का रचना-विधान	४६१	रेखाचित्र और निबन्ध	४९२
(१) कथावस्तु	४६२	रेखाचित्र और मस्मरण	४९३
(२) पात्र और चरित्र-चित्रण	४७०	रेखाचित्र और आत्मकथा	४९३
(३) मवाद	४७१	रेखाचित्र के प्रकार	४९३
(४) स्थिति या वातावरण	४७२	रेखाचित्रों का सक्षिप्त ऐतिहासिक विकास-क्रम	४९५
(५) भाषा और शैली	४७३	९. संस्मरण	४९७-४९८
		हिन्दी का संस्मरण साहित्य	४९८
		१० हिन्दी में डायरी लेखन-कला	५००-१
		हिन्दी का डायरी साहित्य	५००
		११. इण्टरव्यू	५०२
		१२. जीवनी-साहित्य	५०३-५०७
		हिन्दी का जीवनी-साहित्य और उसके विविध प्रकार	५०५
		१३ आत्मकथा	५०८-५०९
		हिन्दी में आत्म-कथा साहित्य	५०८

विषय	पृष्ठ	विषय	पृष्ठ
१४ यात्रा-साहित्य	५१०-५१२	का मथुरा गतिकाल	५१६
हिन्दी का यात्रा-साहित्य	५१०	(४) हिन्दी पत्रकारिता का	
१५ पत्र-साहित्य	५१३-५१४	स्वर्ण-युग	५२०
१६ संलाप साहित्य	५१५	हिन्दी के प्रमुख प्रकाशित	
१७. वार्षिकी साहित्य	५१६	साहित्यिक पत्र	५२०
१८. पत्रकारिता	५१७-५२५	कहानी-प्रधान पत्र-पत्रिकाएँ	५२३
हिन्दी के पत्र-पत्रिका साहित्य		सिनेमा जगत सम्बन्धी	
का संक्षेप विकास-क्रम	५१८	पत्र-पत्रिकाएँ	५२३
(१) हिन्दी पत्रकारिता		बालोपयोगी पत्र-पत्रिकाएँ	५२३
का प्रारम्भिक काल	५१८	स्त्रियोपयोगी पत्र-पत्रिकाएँ	५२४
(२) हिन्दी पत्र-पत्रिकाओं		हास्य रस की पत्र-पत्रिकाएँ	५२४
का विकास-युग	५१९	राजनीतिक पत्र-पत्रिकाएँ	५२४
(३) हिन्दी पत्रकारिता		धार्मिक पत्र-पत्रिकाएँ	५२५

शास्त्रीय समीक्षा के सिद्धान्त

: १ :

कविता

काव्य और कविता

काव्य और कविता में कोई तात्त्विक भेद नहीं है। दोनों के मूल उपादान एक ही होते हैं। अन्तर केवल रूप में होता है। काव्य को जब छन्दों की शृंखलाओं में विधिवत बाँध दिया जाता है तभी उसे कविता कहने लगते हैं। छन्द विधान वास्तव में कविता की सबसे प्रमुख विशेषता है।

छन्द शब्द की व्युत्पत्ति और अर्थ—छन्द शब्द छद् घातु में असुन् प्रत्यय जोड़ने से बना है। यास्क ने 'छन्दासि छादनात्' (नि ७/११) लिख कर छन्द में छद् घातु ध्वनित की है। छद् घातु का अर्थ होता है प्रसन्न करना, फुसलाना, आच्छादन करना, बाँधना, आह्लादित करना इत्यादि। इन्हीं अर्थों के आधार पर छन्द शब्द का अर्थ सामान्यतया प्रसन्न करने वाली वस्तु, इच्छा, आच्छादन, बन्धन आदि लिया जाता है।

छन्द का वैदिक अर्थ—छन्द शब्द का प्रयोग हमें सबसे पहले वैदिक साहित्य में मिलता है। छान्दोग्योपनिषद् में लिखा है—

देवा वै मृत्योर्विन्म्यतस्त्रयीं विद्या प्राविशस्ते ह्यदोभिरच्छादयन्त्यदोभिरच्छादय स्तच्छदसा छदस्त्वम् । छान्दोग्योपनिषद् १।४।२।

अर्थात् मृत्यु से भयभीत हुए देवताओं ने त्रयी विद्या में प्रवेश किया और अपने को छन्दों से आच्छादित कर लिया। इसीलिए मन्त्रों को छन्द भी कहते हैं। आगे चल कर छन्द शब्द सामान्यतया वेद के अर्थ में प्रयुक्त होने लगा। पाणिनी ने 'बहुला छन्दासि' (७।१।८, ७।१।१०) का स्थान-स्थान पर उल्लेख किया है। इस प्रयोग में छन्दासि वेदों के लिए प्रयुक्त हुआ है। परवर्ती साहित्य में और भी अनेक स्थलों पर इस शब्द का प्रयोग वेद के ही अर्थ में मिलता है। 'उत्तररामचरित' में 'छन्दमामयप्रयोक्ता', रघुवश में 'प्रणवश्छन्दसामिव' लिख कर छन्द शब्द का प्रयोग वेद के ही अर्थ में ध्वनित किया गया है।

परम्परागत साहित्यिक अर्थ—साहित्य में छन्द शब्द एक विशेष पारिभाषिक अर्थ में प्रयुक्त होता है। उसकी परिभाषा इस प्रकार है—

“मतद्वरण गति यति नियम अन्तर्हि समता बन्द ।

जा पद रचना में मिले भानु भनत स्वच्छन्द ॥” —छन्द प्रभाकर

अर्थात् जिस कविता में मात्राओं और वर्णों के क्रम, गति और यति के नियम तथा चरणान्त की समता पाई जाती है, उसे छन्दबद्ध कविता कहते हैं। इस परिभाषा के अनुसार छन्द के प्रमुख तत्त्व तीन निश्चित होते हैं, (१) मात्राओं और वर्णों की किसी क्रम विशेष में योजना, (२) गति और यति के विशेष नियमों का पालन, और (३) चरणान्त की समता।

मात्राओं व वर्णों का रचनाक्रम—छन्द में वर्णों पर विशेष रूप में विचार किया गया है और तत्सम्बन्धी नियमों के पालन को अनिवार्य ठहराया गया है। नियोजन की सुविधा के लिए वर्ण दो प्रकार के बताए गए हैं—एक लघु और दूसरे गुरु। इनसे सम्बन्धित छन्द शास्त्र में कुछ निश्चित नियम हैं जिनका हम आगे उल्लेख करेंगे। छन्दों के विधान में उन नियमों पर दृष्टि रखना बड़ा आवश्यक समझा जाता है।

छन्द विधान में मात्रा विचार को भी बहुत महत्त्व दिया गया है। वर्णों के उच्चारण में जो समय लगता है उसे मात्रा कहते हैं। इसी को कालव्याप्ति भी कहा जाता है। लघु वर्णों के उच्चारण में जो काल प्रयुक्त होता है उसकी एक मात्रा मानी जाती है। तथा गुरु वर्णों के उच्चारण में जो समय लगता है उसकी दो मात्राएँ मानी जाती हैं। मात्रा सम्बन्धी और भी बहुत से नियम हैं, उन पर आगे विचार करेंगे। यहाँ पर हमारे कहने का इतना ही अभिप्राय है कि छन्द विधान में वर्णों और मात्राओं के विशेष नियम पालनीय होते हैं।

गति—गति (स्वर साम्ययुक्त उच्चारण प्रवाह) का सम्बन्ध लय से होता है। प्रत्येक छन्द की एक विशेष लय होती है। उसी के अनुरूप गति का प्रयोग किया जाता है।

लय और छन्द—लय और छन्द में घनिष्ठ सम्बन्ध माना जाता है। यह बात शुक्ल जी की छन्द की परिभाषा से भी प्रगट है। वे लिखते हैं, 'छन्द वास्तव में वैधी हुई लय के, भिन्न-भिन्न ढाँचों का योग है जो निर्दिष्ट लम्बाई का होता है'—(काव्य में रहस्यवाद, पृ० १४५)। नाद की सुसंगति और सुप्रमामय अभिव्यक्ति को लय कहते हैं। हमारे यहाँ नाद का बहुत बड़ा महत्त्व माना गया है। उसे ब्रह्म का पर्यायवाची तक कहा गया है। यौगिक साहित्य में नादानुसन्धान ब्रह्मानुसन्धान के अर्थ में ही प्रयुक्त होता आया है। नाद को ही वेद में वाक् शब्द से अभिहित किया गया है। उसी से सारे ससार की सृष्टि बतायी गई है। "वागेव विश्वा भुवनानि जज्ञे" लिख कर वाक् की सृष्टि विधायकता ही व्यजित की गई है। इस वाक् के चार रूप बतलाए गए हैं—परा, पश्यन्ति, मध्यमा और बैखरी। प्रथम तीनों की स्थिति पिण्ड में कण्ठ के नीचे बताई गई है। उनका श्रवण हम भौतिक श्रवणों से नहीं कर सकते। चित्त वृत्ति को अन्तर्मुखी करके योग साधना के सहारे ही हम उनको सुन सकते हैं। वास्तव में वे वाक् का अव्यक्त रूप हैं। वाक् का व्यक्त रूप बैखरी वाणी मानी जाती है। इस बैखरी वाणी को ही माहेश्वर सूत्र में नियन्त्रित करने की चेष्टा की गई है। छन्दों का शरीर माहेश्वर सूत्र में प्रयुक्त वर्णों और मात्राओं से ही बनता है। दूसरे शब्दों में वे बैखरी वाणी की अभिव्यक्ति का माध्यम कहे जा सकते हैं।

बैखरी वाणी अव्यक्त और पिण्डस्थ परा, पश्यन्ति और मध्यमा का ही व्यक्त रूप है। पिण्ड भेद से इन वाणियों में भी भेद रहता है। देश, काल, परिस्थिति और सत्कार के अनुरूप ही बैखरी की रूपरेखा निमित्त होती है। इससे यह निष्कर्ष निकलता है कि लय केवल बाह्य वस्तु नहीं है। वह हमारी आत्मा की सगीतात्मक अभिव्यक्ति है। जैसी जिसकी आत्मा होता है वैसा ही उससे उद्भूत लय का स्वरूप होगा। लय का स्वरूप प्रेरणा पर भी आधारित रहता है। बाह्य जीवन और जगत की बहुत सी घटनाएँ हमारी आत्मा पर अथवा उसके भावात्मक रूप वृत्ति कोष पर आघात करती हैं। जिनकी प्रतिक्रिया के रूप में स्वतः एक प्रकार की लयात्मक अभिव्यक्ति उद्भूत होती है। वह अभिव्यक्ति अभिव्यक्त-कर्त्ता के व्यक्तित्व का दर्पण होती है। अभिव्यक्त-कर्त्ता की आत्मा, हृदय, बुद्धि आदि जितने परिष्कृत होते हैं, नाद रूपी ब्रह्म की अनुभूति में वह जितना समर्थ होता है, उसकी अभिव्यक्ति उतनी ही प्रभावपूर्ण लय को जन्म देती है। इसके उदाहरण रूप में हम आदि कवि का आदिम श्लोक ले सकते हैं। ऋच मिथुन में से एक के आहत होने पर आदि कवि के मात्सिक और पवित्र हृदय पर एक कठोर कशाघात हुआ। और अनुपुप छन्द के रूप में उनकी आत्मा निनादित हो उठी—

“मा निषाद प्रतिष्ठां त्वनागम शाश्वती तमाः ।

यत्क्रौंच मियुनादेकमवधी काम मोहित ॥”

इम श्लोक में स्वतः एक विशेष प्रकार की लय उत्पन्न हो गई है। उसी लय को अनुपुप छन्द का अभिधान दे दिया गया है और उसकी वैधानिक व्याख्या कर दी गई है। इसी प्रकार अन्य छन्दों का भी निर्माण हुआ होगा। दुर्भाग्य से आज हमें उनके उदय का इतिहास उपलब्ध नहीं है। उपर्युक्त विवेचन के आधार पर यह स्पष्ट रूप से कहा जा सकता है कि छन्द का प्राण लय ही है। यह लय कवि की आत्मा की अभिव्यक्ति होती है। वर्ण, मात्राएँ, आरोह, अवरोह आदि उसके बाह्य शरीर मात्र हैं। अधिकतर विद्वानों की दृष्टि उसके बाह्य शरीर में ही उलझ कर रह गई है। जिसके कारण उनकी छन्द सम्बन्धी परिभाषा एकांगी ही हो पाई है। आश्चर्य तो यह है कि आचार्य शुक्ल का सूक्ष्मभेदिनी दृष्टि भी छन्द के आन्तरिक रूप तक नहीं पहुँच पाई थी। उन्होंने छन्द की जो परिभाषा दी है वह उसके बाह्यात्मक पक्ष का ही उद्घाटन करती हुई प्रतीत होती है। उन्होंने ‘काव्य में रहस्यवाद’ शीर्षक निबन्ध में छन्द की परिभाषा देते हुए लिखा है—

“छन्द वास्तव में वैधी हुई लय के भिन्न-भिन्न ढाँचों का योग है। जो निर्दिष्ट लम्बाई का होता है।”

हमारी समझ में छन्द की एक आत्मा भी होती है। वह आत्मा कवि की आत्मा का प्रतिविम्ब कही जा सकती है। कवि की आत्मा का नाद ही लय रूप में छन्दों में प्रतिष्ठित मिलता है।

यति—छन्दों के उच्चारण में जो बीच-बीच में विराम आते हैं, उन्हें यति कहते हैं।

चरणान्त समता अथवा अन्त्यानुप्रास—हिन्दी छन्दो में अन्त्यानुप्रास को भी विशेष महत्त्व दिया जाता है। अन्त्यानुप्रास के पाँच रूप दिखाई पड़ते हैं। प्रथम कोटि का अन्त्यानुप्रास वह होता है जहाँ चारों चरणों की अन्तिम तुक समान होती है। कवित्त, सर्वेये आदि इसी कोटि का अन्त्यानुप्रास रखते हैं। द्वितीय कोटि का अन्त्यानुप्रास दोहा, बरवँ आदि में मिलता है। इनके दूसरे और चौथे चरणों में अन्त्यानुप्रास की समानता रहती है। तीसरे प्रकार के अन्त्यानुप्रास का रूप मोरठा आदि छन्दों में देखा जाता है। इनमें प्रथम और तृतीय चरणों का अन्त्यानुप्रास समान होता है। अन्त्यानुप्रास का चौथा रूप वहाँ होता है जहाँ प्रथम, द्वितीय तथा तृतीय और चतुर्थ चरणों की तुक समान होती है। पाँचवें प्रकार का अन्त्यानुप्रास वहाँ होता है जहाँ सम चरण की तुक सम से और विषम चरण की तुक विषम से मिलाई जाती है।

कविता में छन्दों का उपयोग और महत्त्व

कविता में छन्दों का उपयोग निम्नलिखित दृष्टियों से होता है—

- (१) भावों की अभिव्यक्ति को स्पष्टतर और तीव्रतर रूप में प्रस्तुत करने के लिए।
- (२) भावों के विखराव में एकसूत्रता स्थापित करने के लिए।
- (३) कविता में सजीवता लाने के लिए।
- (४) कविता में रमणीयता और सौन्दर्य की प्रतिष्ठा करने के लिए।
- (५) कविता को प्रभावोत्पादक बनाने के लिए।
- (६) रस निष्पत्ति में योगदान के हेतु।
- (७) प्रेक्षणीयता लाने के लिए।
- (८) कवि के व्यक्तित्व की प्रतिष्ठा के लिए।
- (९) उक्ति में पवित्रता की प्रतिष्ठा के लिए।

भावों की अभिव्यक्ति को स्पष्टतर और तीव्रतर रूप प्रदान करने के लिए—

छन्द कविता की भाव व्यञ्जना में बहुत सहायक होते हैं। प्रत्येक भाव का एक स्वरूप होता है। वह स्वरूप नादमय होता है। कवि की सफलता इसी में होती है कि वह इष्ट भाव के स्वरूप को पहचान कर उसे उसी के अनुरूप छन्द में बाँध दे। अनुरूप छन्द में बँधकर भाव अधिक प्रस्फुटित होने लगता है। इसके लिए कवि का मनोवैज्ञानिक और संगीतज्ञ होना बड़ा आवश्यक होता है। क्योंकि भाव के स्वरूप को पहचानने के लिए मनोविज्ञान की आवश्यकता होती है और उसको उसी के अनुरूप छन्द में ढालने के लिए संगीत की। यह दोनों बातें किसी विरले ही महाकवि में पाई जाती हैं। हिन्दी साहित्य में सूर, तुलसी, जायसी, प्रसाद आदि में यह विशेषता अति रूप में प्रतिष्ठित मिलती है। यहाँ पर हम दो भावों—कोमल और कठोर—के उदाहरणों से बात को और अधिक स्पष्ट कर देना चाहते हैं। तुलसी ने अपने वाटिका वर्णन के प्रसंग में, नाद किस प्रकार राम के हृदय में अनुराग भाव की उद्भावना करता है, इसका सुन्दर संकेत किया है। साथ ही उन्होंने अपनी छन्द-योजना और भाषा-प्रयोग के सहारे उस भाव को पाठकों में भी मूर्तिमान कर दिया है। वे लिखते हैं कि—

“ककण किकिणि नूपुरि धुनि चुनि । कहत लखन सन राम हृदय गुनि ॥
मानहु मदन दुंदुभि दीनी । मनसा विश्व विजय कह कीनी ॥”

ककण किकिणी और नूपुरो की धुनि ने राम के हृदय में अनुराग का भाव उत्पन्न किया है । तुलसी के छन्द और शब्दावलि ने पाठको के हृदय में वही भाव मूर्तिमान कर दिया है । यही सच्चा कवि-कौशल है ।

कही-कही केशव आदि कवियों ने भी भावानुकूल छन्द योजना करके अपनी काव्य-कुशलता व्यजित की है । देखिए विजय छन्द में उन्होंने उत्साह, गर्व और विजय के भावों को कितने आवेग से भर दिया है —

“घोरों सब रघुवश कुठार की धार में वारन बाज सरत्थाहि ।
बाणकी बायु उडाय के लच्छन लच्छ करौ अरिहा समरत्थाहि ।
रामहि बाम समेत पठे वन कोप के भार में भूँजो भरत्थाहि ।
जो धनु हाथ धरै रघुनाथ तो आज अनाथ करौ दशरत्थाहि ।”

इस प्रकार के छन्दों से उनका अर्थ न समझने पर भी पाठक के हृदय में तद्विषयक भाव का रूप और आवेग चित्रित हो जाता है ।

कभी-कभी कवि लोग विषय और भाव को अधिक से अधिक बोधगम्य बनाने की कामना से राग और रागिनियों का उपयोग करते हैं । राग और रागिनियाँ भी एक प्रकार का छन्द विधान ही हैं । इनके प्रयोग से अभिव्यक्ति में एक विशेष चमत्कार आ जाता है और विषय तथा भाव का रूप पाठको और श्रोताओं के हृदय में स्पष्ट रूप से पूर्णतया प्रतिबिम्बित हो जाता है । उदाहरण के लिए हम तुलसी द्वारा किए गए निम्नलिखित वसन्त वर्णन को ले सकते हैं । कवि ने यहाँ पर वसन्त राग में वसन्त का वर्णन किया है । जिससे वसन्त का रूप पाठको के हृदय में पूरी प्रेरणा के साथ चित्रित होने लगता है ।

“देखो देखो वन बन्यो उमाकत । मानो देखन तुम्हें आई ऋतु वसन्त ॥

जनु तनु दुति, चम्पक कुसुममाल । वर वसन नील नूतन तमाल ॥” इत्यादि—

विनय पत्रिका, पद १४ ॥

इस प्रकार स्पष्ट है कि छन्द भावों के सच्चे परिवाहक होते हैं ।

विखराव में एकसूत्रता स्थापित करने के लिए—कविता में छन्दों का महत्त्व इसलिए भी बहुत अधिक होता है कि वे विशृंखल विचारों और भावों में एक शृंखला स्थापित करते हैं । कवि के वृत्ति कोप में सहस्रो भाव सस्कार रूप से प्रस्तुत पड़े रहते हैं । किसी बाह्य प्रेरणा से सहसा सजग होकर वे अभिव्यक्ति के लिए तड़पने लगते हैं । उन कवियों और महर्षियों के लिए जिनकी बाणी स्वयं अनुगमन करती है, छन्दों के नियमों के पालन की उतनी आवश्यकता नहीं होती, क्योंकि छन्द उनकी बाणी में स्वयमेव अवतरित हो जाते हैं । किन्तु यह बात लौकिक कवि के पक्ष में लागू नहीं हो सकती । लौकिक कवि यदि अपने भावों को निर्वाध गति से स्वतन्त्रतापूर्वक व्यक्त करने का प्रयास करेगा तो वह सत्काव्य की रचना में असफल रहेगा क्योंकि उसकी बाणी और उसके भावों का समयन और नियमन नहीं हो पायेगा । इसीलिए कवि

के लिए छन्द विधान आवश्यक ठहराया गया है। अपने भावों को छन्दों में बाँधते समय वह सरलता से उनकी अभिव्यक्ति को नियन्त्रित करने में समर्थ हो जाता है। यही कारण है कि सभी देशों और सभी कालों में छन्द विधान के किसी न किसी रूप की मान्यता अवश्य रही है।

कविता में सजीवता की प्रतिष्ठा करने के लिए—छन्दों का प्राण लय है। नाद के सुमगत और सुपमामय कणन को ही लय कहते हैं। नाद का यह कणन ही जीवन का चिह्न है। छन्द अभिव्यक्ति में इसी सुपमामय और सुसगत नाद के कणन की प्रतिष्ठा करते हैं, जिससे अभिव्यक्ति में जीवन का संचार हो जाता है। इसीलिए छन्दवद्ध अभिव्यक्ति स्वच्छन्द अभिव्यक्ति की अपेक्षा कहीं अधिक प्रेरणा विधायक होती है। इसका प्रमाण यह है कि प्राचीन काल में बड़े-बड़े योद्धा लोग अपने पास तलवार के साथ-साथ कवि भी रखते थे। जब उनकी तलवार की गति शिथिल पड़ने लगती थी तो कवि की छन्दोमयी सजीववाणी उस योद्धा में नव-जीवन का संचार करके उसकी तलवार की गति को अभिनव जीवन प्रदान करती थी। छन्द हमारे जीवन में एक विशेष प्रेरणा भरते रहते हैं। इस कथन का पुष्टिकरण सगीत के दृष्टान्त से भी किया जा सकता है। सगीत विविध प्रकार का होता है। उसकी योजना देश-काल और परिस्थिति के अनुरूप की जाती है। विवाहकालीन सगीत युद्धकालीन सगीत से भिन्न होगा, किन्तु दोनों की प्रेरणाएँ एक समान ही बलवती होगी। जहाँ एक वीरता का संचार करने में समर्थ होगा, दूसरा वही आह्लाद की निर्भरणी उत्पन्न करेगा। लय पर आधारित होने के कारण छन्द भी सगीत के सदृश ही प्रेरणा विधायक होते हैं। उनसे उक्ति में सजीवता आती है। वह उक्ति मानवों में जीवन का संचार करती है।

काव्य को प्रभावोत्पादक बनाने के लिए—छन्द काव्य को प्रभावोत्पादक बनाते हैं। अभिव्यक्ति में प्रभाव सृष्टि करने का श्रेय उन्हीं को है। छन्द में वर्ण और मात्रा सम्बन्धी विशेष नियमों का अनुसरण किया जाता है। विशेष क्रम से प्रयुक्त वर्ण और मात्रा विशेष प्रकार का प्रभाव उत्पन्न करते हैं। इसके प्रमाण में हम निम्नलिखित मन्त्र उद्धृत कर सकते हैं—

“तिलोमात्रा मृत्युमत्य प्रयुक्ता

अन्योन्यसक्ता अनुविप्रयुक्ता ।

क्रियासु बाह्याभ्यन्तरमध्यमासु

सम्यक् प्रयुक्तानु न कम्पते ज्ञ. ॥”

इस मन्त्र में प्रणव के भिन्न-भिन्न मात्राओं के क्रम से उच्चारणजनित भिन्न-भिन्न प्रभावों का निर्देश किया गया है।

उपर्युक्त उद्धरण से प्रकट है कि मात्रा भेद से उच्चारण में अन्तर पड़ता है और उच्चारण भेद से प्रभाव में अन्तर पड़ता है। प्रभाव भेद से फल भेद होता है। छन्दों का नियमन प्रभावों की दृष्टि से किया गया है। प्रत्येक छन्द का प्रभाव अलग-अलग होता है।

कविता में रमणीयता और सौन्दर्य की प्रतिष्ठा करने के लिए—छन्द अभिव्यक्ति में सुसंगति और सुपमा की प्रतिष्ठा करते हैं। सुसंगति और सुपमा का नाम ही सौन्दर्य है। इस दृष्टि से वे सौन्दर्य विधायक भी माने जा सकते हैं। छन्दों का भावानुकूल परिवर्तन भी होता रहता है। इस भावानुकूल परिवर्तन से प्रत्येक छन्द में एक नवीनता परिलक्षित होती है। उस नवीनता से कविता में रमणीयता आती है। इस दृष्टि से भी छन्दों का काव्य में विशेष महत्त्व है।

रस-निष्पत्ति में योगदान के हेतु—काव्य का प्रमुख लक्ष्य रस-निष्पत्ति है। रस विभावानुभाव संचारी आदि के संयोग से निष्पन्न होता है। छन्द, जैसा कि हम ऊपर बता आए हैं, भावों के स्वरूप को स्पष्ट करते हैं और तदनुकूल प्रभाव उत्पन्न करते हैं, जिनके योग से रसनिष्पत्ति सरलता से हो जाती है और काव्य में रमणीयता आ जाती है।

प्रेरणीयता लाने के लिए—छन्द कवि और पाठक के बीच की कड़ी है। वे कवि के हृदय का साकार रूप हैं जो दूसरों के हृदयों में सरलता से पढ़ जाते हैं। अतएव छन्दों का प्रयोग प्रेरणीयता की दृष्टि से भी आवश्यक होता है। हम ऊपर कह आए हैं कि छन्द की आत्मा लय है और लय नादात्मा का सुपमामय रूप है। यह नादात्मा समस्त प्राणियों में समान रूप से प्रतिष्ठित रहती है। लय उसका साकार रूप है। इसीलिए लय के प्रभाव को प्रत्येक मनुष्य सरलता से समझ जाता है। इसीलिए छन्दों में प्रेरणीयता की मात्रा अधिक होती है।

कवि के व्यवितत्त्व की व्यञ्जना करने के लिए—हम ऊपर बता आए हैं कि छन्द का प्राण लय है। लय नादात्मा का सुपमामय प्रकम्पन है। यह नादात्मा पिण्ड में प्रतिष्ठित रहती है। अतएव लय में पिण्ड की, दूसरे शब्दों में व्यवितत्त्व की, सारी विशेषताएँ सन्निहित रहती हैं। छन्दों में वे लय के साथ-साथ प्रतिबिम्बित होती रहती हैं। अतएव कवि के अध्ययन में उसके छन्दों का भी महत्त्वपूर्ण स्थान होता है।

उक्ति में एक अनिवर्चनीय पवित्रता उत्पन्न करने के लिए—छन्दों का सम्बन्ध धर्म भावना से भी माना जाता है। धार्मिकों की धारणा है कि ईश्वरानुभूति की अभिव्यक्ति छन्दों में ही होती है। इसीलिए धर्म ग्रन्थ छन्द-बद्ध मिलते हैं। हमारे यहाँ मन्त्रों में एक विशेष शक्ति मानते हैं। उनमें एक विशेष प्रकार की पवित्रता प्रतिष्ठित हो जाती है।

इस प्रकार हम देखते हैं कि काव्य में छन्दों का बहुमुखी उपयोग और महत्त्व है। अतएव कविता की रचना में उनकी उपेक्षा नहीं की जा सकती। उनकी उपेक्षा से काव्य क्षेत्र में अनर्थ होने की सम्भावना है।

छन्द योजना सम्बन्धी कुछ प्रमुख नियम और सिद्धान्त

छन्दों के दो प्रकार

छन्द मुख्य रूप से दो प्रकार के होते हैं।

(१) मात्रिक, (२) वर्णिक।

मात्रिक छन्दो मे मात्राओं का विचार किया जाता है। उमे जाति भी कहते है। और वर्णिक छन्दो मे वर्णों का विचार रहता है। उन्हे वृत्त भी कहते है।

सम अर्द्धसम और विपम छन्द

सम, अर्द्धसम और विपम भेद मे वृत्त तीन प्रकार के होते है।

सम वृत्त की विशेषताएँ

(क) उसमे चार चरण होते है।

(ख) उसके चारो चरण सम होते हैं। अर्थात् चारो चरणो की गति एक-सी ही होती है।

अर्द्धसम वृत्त की विशेषताएँ

(क) चार चरण होने चाहिए।

(ख) जिनका पहला और तीसरा चरण तथा दूसरा और चौथा चरण समान हो उन्हे अर्द्धसम छन्द कहते है।

विपम वृत्त—

चार चरणो से अधिक व कम वाले छन्द विपम कहलाते है।

साधारण छन्द—बत्तीस मात्राओं वाले मात्रिक छन्द और छन्वीस वर्णों वाले वर्णिक छन्द साधारण कहलाते है।

दण्डक छन्द—जिन मात्रिक छन्दो मे बत्तीस से अधिक मात्राएँ और वर्णिक छन्दो मे २६ से अधिक वर्ण होते हैं उन्हे दण्डक छन्द कहते हैं।

वर्णिक छन्दों मे लघु-गुरु विचार—व्याकरण मे वर्णों के दो प्रकार माने गए है—स्वर और व्यंजन, किन्तु छन्द शास्त्र मे केवल स्वरों को ही वर्ण माना जाता है। यह दो प्रकार के माने गए हैं एक लघु और दूसरा गुरु। इनसे सम्बन्धित कुछ निश्चित नियम हैं। वर्णिक छन्दो का अध्ययन करने से पहले उन नियमों का जान लेना आवश्यक है। छन्द-प्रभाकर नामक पिगल ग्रन्थ मे वे नियम इस प्रकार दिए हुए है—

(१) लघु—ह्रस्वाकार को लघु कहते हैं। लघु का चिह्न है '।'। जैसे—

इ, उ, क, कि, कु,

(२) गुरु—दीर्घाकार को गुरु कहते है। गुरु का चिह्न है 'ऽ'। जैसे—

(१) आ, ई, ऊ, ए, ऐ, ओ, औ, अ, अ,

(२) का, की, कू, के, कै, को, कौ, क, क।

(३) सयुक्ताक्षर के पूर्व का लघुवर्ण गुरु माना जाता है। जैसे—

सत्य, धर्म, चिह्न,—यहाँ स, ध, और चि गुरु है।

सयुक्ताक्ष दीर्घ, सानुस्वार विसर्ग सम्मिश्र।

विज्ञेयमक्षर गुरु पादान्तस्थ विकल्पेन ॥

अर्थात् सयुक्ताक्षर के पूर्व का वर्ण गुरु माना जाता है। अनुस्वार तथा विसर्ग से

युक्त वर्ण भी गुरु माना जाता है। चरण के अन्तिम वर्ण को विकल्प से गुरु माना जाता है।

(४) सयुक्ताक्षर के पूर्व का लघु, जिस पर भार नहीं पड़ता, लघु ही रहता है जैसे—

कन्हैया, जुन्हैया, तुम्हारी इत्यादि। यहाँ कु, जु, और तु, लघु ही रहेंगे क्योंकि ये शब्द कनैया, जुनैया और तुमारी वत् ही पढ़े जाते हैं। यथा—

‘शरद् जुन्हैया मोद प्रद करत कन्हैया रास।’

(५) अर्द्ध चन्द्रबिन्दु वाले वर्ण भी लघु ही माने जाते हैं। जैसे—

हँसी फँसी गँसी इत्यादि क्योंकि ये शब्द हसी फमी और गसी वत् पढ़े जाते हैं।

(६) कभी-कभी चरण के अन्त में लघु वर्ण भी विकल्प से अर्थात् प्रयोजनानुसार गुरु मान लिया जाता है। और उसका उच्चारण भी गुरुवत् होता है। यथा—

‘लीला तुम्हारी अति ही विचित्र।’

यह उद्धरण इन्द्रवज्रा वृत्त का एक चरण है। नियमानुसार इसके अन्त में दो गुरु होते हैं। सयोगी वर्ण ‘त्र’ के पूर्व ‘चि’ तो गुरु हो गया और ‘त्र’ जो लघु रह गया था सो भी गुरु मान लिया गया। उमका उच्चारण भी गुरुवत् हुआ।

(७) यदि लघु के बाद में अनुस्वार या विसर्ग हो तो उसको गुरु माना जाता है। जैसे मगल और दुख। इनमें क्रमशः म और दु वर्ण दीर्घ हैं।

गुरुवर्ण का लघुवत् उच्चारण

“करत जो वन सुर नर मुनि भावन”

यहाँ ‘जो’ का उच्चारण ‘जु’ के सदृश है। अतएव ‘जो’ लघु माना गया।

लघु वर्ण का गुरुवत् उच्चारण

(१) ‘लीला तुम्हारी अति ही विचित्र’।

(२) ‘उपेन्द्रवज्रादपिणे सि’।

इन दोनों पदों में ‘त्र’ और ‘सि’ पादात में रहने के कारण गुरु माने गए और इनका उच्चारण भी गुरुवत् ही होता है।

मात्रिक छन्द की परिभाषा

जिस छन्द के चारों चरणों में मात्राओं की संख्या एक समान हो किन्तु वर्णों का क्रम एक सा न हो उसे मात्रिक छन्द कहते हैं।

मात्रा विचार—लघुवर्ण में एक मात्रा मानी जाती है। गुरुवर्ण में दो मात्राएँ मानी जाती हैं। व्यंजन की केवल आधी मात्रा मानी जाती है। पूरी मात्रा स्वरयुक्त व्यंजन की मानी जाती है।

गण विचार—वर्णिक छन्दों की लय की रक्षा के लिए लघु गुरु वर्णों का विधान किया गया है। तीन लघु गुरु वर्णों के मघात को एक वर्णिक गण कहा जाता है। इस प्रकार के वर्णिक गण आठ होते हैं। उनके नाम क्रमशः यगण मगण तगण रगण जगण भगण नगण और सगण हैं। इनके सकेताक्षर य म त र ज भ न स हैं। इनका प्रसिद्ध सूत्र 'य माता राज भान सल गम' है। इस सूत्र के सहारे हम वर्ण गणों को बड़ी सरलता से निकाल सकते हैं। किसी भी गण का रूप मालूम करने के लिए सूत्र में उस अक्षर के आगे दो वर्ण लेने चाहिए। मान लीजिए जगण का रूप निकालना है। तो जा और आगे के दो अक्षरों को लेकर ज भान रूप आयेगा। इनका क्रम है लघु गुरु लघु। इससे स्पष्ट हुआ कि जगण में लघु गुरु लघु का क्रम रहता है।

मात्रागण—मात्रिक छन्दों में यद्यपि मात्राओं के नियम ही पालनीय होते हैं किन्तु कहीं-कहीं लय प्राप्ति के लिए लघु गुरु का विधान भी रहता है। उसके लिए वर्णिक गणों का ही उपयोग होता है। वर्णिक गणों के अतिरिक्त मात्रिक गण भी होते हैं। किन्तु उनका प्रयोग कम होता है, अतः यहाँ उनका उल्लेख नहीं किया जा रहा है।

हिन्दी के कुछ प्रमुख छन्द

तोमर (मात्रिक समछन्द)—

इस मात्रिक समछन्द में प्रत्येक चरण में बारह मात्राएँ होती हैं। चरण के अन्त में क्रमशः गुरु और लघु वर्ण रहते हैं। इसका सकेत सूत्र है—“तोमर बारह गल अन्ते” अर्थात् तोमर छन्द में १२ मात्राएँ होती हैं तथा इसके अन्त में क्रमशः गुरु तथा लघु वर्ण रहते हैं। (गल से अभिप्राय गुरु तथा लघु से है) इसका उदाहरण है—

२११ १११ ११२१ = १२ मात्रा

५११ १११ ११५१

चौदह सहस रनघोर ।

था भीम राक्षस वीर ॥

खर दूषणादि कराल ।

तुमने हने तिहि काल ॥

गीतिका (मात्रिक समछन्द)—

यह मात्रिक समछन्द है। इसमें चौदह और बारह मात्राओं की यति से छब्बीस मात्राएँ होती हैं। अन्त में लघु और गुरु रहते हैं। इसका सकेत सूत्र है—“रत्न रवि यति अन्त लग हो तब बनेगा गीतिका।” अर्थात् गीतिका छन्द में चौदह तथा बारह पर यति होती है तथा अन्त में क्रमशः लघु तथा गुरु वर्ण रहते हैं। यहाँ पर रत्न का अर्थ चौदह तथा रवि का अर्थ बारह है। इसका उदाहरण है—

२१ २२ २ १२२ २१२ ११२ १२=१४+१२=२६ मात्रा

५। ५५ ५ १५५ ५।५ १।५ १५

साधु भक्तों में सुयोगी सयमी बढ़ने लगे ।

सम्यक्ता की सीढ़ियों पर सूरमा चढ़ने लगे ।

बंचकों की छातियों में सूल से गढ़ने लगे ।

हरिगीतिका (मात्रिक समछन्द)---

इस मात्रिक समछन्द में सोलह और बारह की यति से अट्ठाईस मात्राएँ होती हैं । अन्त में एक लघु और एक गुरु क्रम से होते हैं । इसका संकेत सूत्र है—“शृगार दिनकर यति लागा । कर गाइये हरिगीतिका ।” अर्थात् हरिगीतिका छन्द में १६ और १२ पर यति होती है तथा अन्त में क्रमशः गुरु और लघु रहते हैं । यहाँ पर शृगार का अर्थ सोलह और दिनकर का अर्थ बारह है । लग से लघु तथा गुरु का बोध होता है । इसका उदाहरण है—

११ २१ २ २ २ १२ ११ ११ १२ २१ १२=१६+१२=२८ मात्रा

१। ५। ५५ ५।५ १। १। १५ ५५ १५

खग वृन्द सोता है अतः कल कल नहीं होता वहाँ ।

वस मन्द मारुत का गमन ही मौन खोता है जहाँ ॥

इस भाँति धीरे से परस्पर कह सजगता की कथा ।

यों दीखते हैं वृक्ष ये हो विश्व के प्रहरी यथा ॥

उल्लाला (अर्द्धसम मात्रिक)---

उल्लाला सम तथा अर्द्धसम दो प्रकार का होता है । अर्द्धसम उल्लाला में विषम चरणों में पन्द्रह और समचरणों में तेरह मात्राएँ होती हैं । इसका संकेत सूत्र है—“तिथि सरिता सम विषम में रखि उल्लाला कीजिए ।” अर्थात् उल्लाला के विषम चरणों में १५ तथा सम चरणों में १३ वर्ण होते हैं । इस सूत्र में तिथि पन्द्रह और सरिता तेरह के वाचक हैं । इसका उदाहरण है—

११ १११ २१ २२ १११ ११ ११२ ११२ १२=१५+१३=२८ मात्रा

१। १। १। ५। ५५ १। १। १। १५ १। १५ १५

हम जिधर कान देते उधर सुन पड़ता हमको यही ।

जय-जय भारतवासी कृती जय जय जय भारत मही ॥

उल्लाला (सम मात्रिक)---

उल्लाला का दूसरा प्रकार सम मात्रिक छन्द है । इसके प्रत्येक चरण में तेरह मात्राएँ होती हैं और आठवीं मात्रा पर यति होती है । इसका संकेत सूत्र है—“उल्लालल आठ अरु पाँच” । अर्थात् आठ और पाँच वर्णों पर यति से युक्त उल्लाला छन्द होता है । इसका उदाहरण है—

११ २२ ११ ११ १११ = ५ + ७ = १२ मात्रा

११ ५५ ११ ११ १११

यदि चाहो भव निधि चरण ।

छोड़ दूसरो की सरन ॥

करो पोतवत हरि चरन ।

वे ही हैं सब दुख हरन ॥

चौपाई (मात्रिक समच्छन्द) —

यह मात्रिक समच्छन्द है । इसके प्रत्येक चरण में सोलह मात्राएँ होती हैं । सामान्यतया अन्त में या तो दो लघु रखे जाते हैं अथवा दो गुरु रखे जाते हैं । इसका स्मरण सूत्र यह है — “कल सोलह जत अन्त न आई । सम-सम विपम-विपम चौपाई ।” अर्थात् चौपाई के चारो चरणों में १६-१६ मात्राएँ होती हैं । इस प्रकार कुल चौंसठ मात्राएँ होती हैं । इसके अन्त में जगण और तगण को नहीं आने देना चाहिए । अर्थात् अन्त में या तो दो लघु हो या दो गुरु हो किन्तु लघु गुरु अथवा गुरु लघु नहीं होने चाहिए । इसके समचरण अर्थात् दूसरा और चौथा चरण विपम चरणों के अर्थात् क्रमशः पहले और तीसरे चरण के समान होने चाहिए । अर्थात् इसके पहले और दूसरे चरण में तथा तीसरे और चौथे चरण में अन्त्यानुप्रास होना चाहिए । दोनों प्रकार के उदाहरण ये हैं —

२१ १११ ११ १११ १२ २ २ ११२१ १११ ११ २ २ = १६, १६ मात्रा
५ १ १ १ १ १ १ १ १ ५ ५ ५ १ १ ५ १ १ १ १ १ ५ ५

देखु गरुड निज हृदय विचारी । मैं रघुवीर भजन अधिकारी ॥

सकुनाधम सब भाँति उपावन । प्रभु मोहि कीन्ह विदित जग पावन ॥

चौपाई (मात्रिक समच्छन्द) —

यह भी मात्रिक समच्छन्द है । इसके प्रत्येक चरण में पन्द्रह मात्राएँ होती हैं और अन्त में गुरु और लघु वर्ण होते हैं । इसका संकेत सूत्र है — “तिथि गल अन्त चौपाई माहि ।” अर्थात् चौपाई में १५ मात्राएँ होती हैं और अन्त में गुरु लघु होते हैं । यहाँ पर तिथि पन्द्रह का वाचक है और गल गुरु लघु का द्योतक है । इसका उदाहरण यह है —

११११ २ ११ १२ १२१ = १५ मात्रा

१ १ १ १ ५ १ १ १ ५ १ ५ १

उपवन में अति भरी उमग ।

कलियाँ खिलती हैं बहुरंग ॥

पर मिलता है उनको मान ।

जो है सुखद सुगन्ध निधान ॥

रोला (मात्रिक समच्छन्द) —

इस मात्रिक समच्छन्द में प्रत्येक चरण में ग्यारह और तेरह के विराम से

चौबीस मात्राएँ होती है। इसका सकेत सूत्र है—“रोला कल चौबीस। रुद्र सरिता यति धारी।” अर्थात् रोला छन्द मे चौबीस मात्राएँ होती है। ग्यारह और तेरह पर यति होती है। यहाँ पर रुद्र ११ और सरिता १३ का द्योतक है। इसका उदाहरण है—

११२ ११ २ १२ २११ ११२११ २२=११+१३=२४ मात्रा
 १ १ ५ १ १ ५ ५ १ १ १ ५ १ १ ५ ५

“उसके उर मे लसी कान्त अरुणोदय लाली ।
 किरणों से मिल दिखा रही थी कान्ति निराली ॥
 कियत्काल उपरान्त अंक सरि का हो उज्ज्वल ।
 लगा जगमगाने न मनो मे भर कौतूहल ॥”

दोहा (मात्रिक अर्द्धसम छन्द)—

यह मात्रिक अर्द्धसम छन्द है। इसके पहले और तीसरे चरण मे तेरह तथा दूसरे और चौथे चरण मे ग्यारह मात्राएँ होती हैं। विपम चरण के प्रारम्भ मे जगण नही होना चाहिए और सम के अन्त मे लघु होना आवश्यक होता है। जैसे—

२ १ २ १११ २ १ ११ ११ १ २१ ११२१=१३+११=२४ मात्रा
 ५ १ ५ १ १ ५ १ १ १ १ ५ १ १ ५ १

“जन्मु सिन्धु पुनि बन्धु विपु दिन मलीन सकलक ।
 सिय मुख समता पाव किमि चन्दु वापुरो रक ॥”

सोरठा (मात्रिक अर्द्धसम छन्द)—

इस मात्रिक अर्द्धसम छन्द मे पहले और तीसरे चरण मे ग्यारह और दूसरे तथा चौथे चरण मे तेरह मात्राएँ होती है। यह दोहे का विलकुल विपरीत होता है। इसका सूत्र है—“तेरह सम विषमेश दोहा उलटा सोरठा” अर्थात् इसके समचरण मे तेरह और विपम चरण मे ग्यारह मात्राएँ होती है। यह दोहे का उलटा होता है। इसका उदाहरण यह है—

११ ११ ११ ११ २ १ १११२११ ११११ १११=११+१३=२४ मात्रा
 १ १ १ १ १ १ ५ १ १ १ ५ १ १ १ १ १ १ १

जिहि सुमिरत सिधि होइ गणनायक करिवर वदन ।
 करहु अनुग्रह सोइ बुद्धि रासि सुभ गुन सदन ॥

बरवै (मात्रिक अर्द्धसम छन्द)—

यह मात्रिक अर्द्धसम छन्द है। इसके पहले और तीसरे चरण मे बारह मात्राएँ होती हैं और दूसरे तथा चौथे चरण मे सात मात्राएँ होती हैं। उसके समचरणों के अन्त मे जगण का होना सौन्दर्यवर्द्धक माना जाता है। इसका सकेत सूत्र है—“विषमे बारह बरवै सम दिन जान ।” अर्थात् बरवै के विपम चरणों मे १२ तथा सम चरणों मे सात मात्राएँ होती है। यहाँ पर दिन सात का द्योतक है। इसका उदाहरण यह है—

अथवा

“रोला के पद चार रख उल्लाला पद दोय ।

कहते कविगण हैं सदा होता छप्पय सोय ॥”

अर्थात् छप्पय छै पदो का एक छन्द है जो रोला और उल्लाला को मिला

कर बनता है । इसका उदाहरण यह है—

२१ २१ ११ १२ २१ २ १११ १२११ = ११ + १३ = २४ मात्रा
५। ५। १। १५ ५। ५ १। १। १५। १

सर्व-भूत-हित महा मन्त्र का सबल प्रचारक ।
सदय हृदय से एक एक जन का उपकारक ॥
सत्य भाव से विश्व, बन्धुता का अनुरागी ।
सकल सिद्धि सर्वस्व सर्व-गत सच्चा त्यागी ॥

} रोला

(अर्द्धसम मात्रिक)

११२ १२१ २२१२ २ २२ २ २ १२ = १५ + १३ = २८ मात्रा
१। १५ १५। ५५ १५ ५५ ५५ ५५ १५

उसकी विचार-धारा धरा, के धर्मों में है वही ।
सब सार्व-भौम सिद्धान्त का, आदि प्रवर्तक है वही ॥

} उल्लाला

पीयूषवर्ष (मात्रिक समछन्द)—

इसमें उन्नीस मात्राएँ होती हैं । अन्त में लघु गुरु रहता है । दस पर यति होती है । इसका सकेत सूत्र है—‘उन्निस-कल लग अन्ते यति दस पीयूषवर्ष है’ अर्थात् जिस वृत्त में उन्नीस मात्राएँ हों, अन्त में क्रमशः गुरु तथा लघु आवे तथा दस पर यति हो, उसे पीयूषवर्ष कहते हैं । इसका उदाहरण यह है—

२१२ २२ १२२ २१ २ = १० + ९ = १९ मात्रा
५। ५ ५५ १५५ १५ ५

बासता दूटी हजारों वर्ष की ।

खुल गई तकदीर भारतवर्ष की ॥

द्विक्पाल (मात्रिक समछन्द)—

इसमें चौबीस मात्राएँ होती हैं और बारह पर यति होती है । इसका सकेत सूत्र इस प्रकार है—“कला चौबीस यति बारह सदा द्विक्पाल में हों” अर्थात् द्विक्पाल छन्द में सदा चौबीस मात्राएँ होती हैं तथा बारह मात्राओं पर यति होती है । इसका उदाहरण यह है—

२२ १२१ २ २ २२ १११ १२ २ = १२ + १२ = २४ मात्रा
५५ १५। ५५ ५५ १। १। १५ ५

आते समीर के ये भोंके मधुर कहीं से ।

कहते निकुंज में हैं जो मन्द-गति गति से ॥

इन्द्रवज्रा (वर्णिक समछन्द)—

इसमें दो तगरण, एक जगरण और दो गुरु होते हैं । कुल मिलाकर इस चरण में ग्यारह वर्ण रहते हैं । इस प्रकार यह एक सम वर्णिक छन्द है । इसका सकेत

सूत्र है “ताता ज गागा शुभ इन्द्रवज्रा” अर्थात् इन्द्रवज्रा छन्द मे क्रमश तगण, तगण, जगण और दो गुरु होते हैं। इसका उदाहरण निम्नलिखित है—

$\underbrace{\text{त}} \quad \underbrace{\text{त}} \quad \underbrace{\text{ज}} \quad \text{ग ग} = \text{ता ता ज गा गा} = ११ \text{ वर्य}$
 $S \quad S \quad | \quad S \quad S \quad | \quad | \quad S \quad | \quad S \quad S$

मैं जो नया ग्रन्थ विलोकता हूँ।

भाता मुझे सो नव मित्र सा है ॥

देखूँ उसे मैं नित बार-बार।

मानो मिला मित्र मुझे पुराना ॥

उपर्युक्त छन्द मे तृतीय पक्ति मे अन्त के ‘र’ वर्य को गुरु मान लिया गया है।

उपेन्द्रवज्रा (वर्णिक समछन्द) —

यह भी मम वर्णिक छन्द है। इसमे जगण, तगण, जगण और दो गुरु रहते हैं। इसका प्रत्येक चरण ग्यारह वर्यों का होता है। इसका सकेत सूत्र इस प्रकार है—“उपेन्द्रवज्रा जत जा गगा है।” अर्थात् उपेन्द्रवज्रा छन्द मे क्रमश जगण, तगण, जगण और दो गुरु आते हैं। इसका उदाहरण यह है—

$\underbrace{\text{ज}} \quad \underbrace{\text{त}} \quad \underbrace{\text{ज}} \quad \text{ग ग} = \text{ज त ज गगा} = ११ \text{ वर्य}$
 $| \quad S \quad | \quad S \quad S \quad | \quad | \quad S \quad | \quad S \quad S$

अनेक ब्रह्मादि न अन्त पायो।

अनेकधा वेदन गीत गायो ॥

तिन्हें न रामानुज बन्धु जानो।

सुनो सुधी केवल ब्रह्म मानो ॥

उपजाति (वर्णिक विषम छन्द) —

इस वर्णिक विषम छन्द मे कुछ चरण इन्द्रवज्रा के तथा कुछ चरण उपेन्द्रवज्रा वृत्त के होते हैं। इसका सकेत सूत्र यह है—“उपेन्द्रेन्द्रवज्रा उपजाति होमा।” अर्थात् उपेन्द्रवज्रा और इन्द्रवज्रा को मिलाकर उपजाति वृत्त बनता है। इसका उदाहरण यह है—

$\underbrace{\text{त}} \quad \underbrace{\text{त}} \quad \underbrace{\text{ज}} \quad \text{ग ग}$
 $S \quad S \quad | \quad S \quad S \quad | \quad | \quad S \quad | \quad S \quad S$
 व्यापार बीथो बिच तू उजेरी, (इन्द्रवज्रा)
 संसार खेती बिच तू हरेरी। (इन्द्रवज्रा)
 उद्योग उद्यान वसन्त तू है, (इन्द्रवज्रा)

$\underbrace{\text{ज}} \quad \underbrace{\text{त}} \quad \underbrace{\text{ज}} \quad \text{ग ग}$
 $| \quad S \quad | \quad S \quad | \quad | \quad S \quad | \quad S \quad S$
 दिगन्त मे सार अनन्त तू है। (उपेन्द्रवज्रा)

वशस्थ (वर्णिक समछन्द) —

यह समवर्णिक छन्द है। इसमें जगण, तगण, जगण और रगण के योग से प्रत्येक चरण में बारह वर्णों का क्रम रहता है। इसका सकेत सूत्र यह है—“विचार वशस्थ रचो जता जरा।” अर्थात् वशस्थ छन्द की रचना क्रमशः जगण, तगण, जगण और रगण के योग से होती है। इसका उदाहरण यह है—

ज त ज र = ज ता ज रा = १६ वर्ण

। ५ । ५ ५ । । ५ । ५ । ५

वसन्त ने, सौरभ ने, पराग ने,

प्रदान की थी अति कान्त भाव से ।

वसुन्धरा को, पिक को, मिलिन्द को,

मनोज्ञता, मादकता, मदान्धता ॥

वसन्ततिलका (वर्णिक समछन्द) —

इस छन्द के प्रत्येक चरण में तगण, भगण, जगण, जगण और दो गुरु के क्रम से चौदह वर्ण होते हैं। इसका सकेत सूत्र है—“जानो वसन्ततिलका तमजा जगागा।” अर्थात् तगण, भगण, जगण, जगण और दो गुरु के क्रम रखने वाले छन्द को वसन्ततिलका समझना चाहिए। इसका उदाहरण यह है—

त भ ज ज ग ग = त भ जा ज गा गा = १४ वर्ण

५ ५ । ५ । । । ५ । । ५ । ५ ५

जैसी मनोहर हुई यह यामिनी थी ।

वैसी कभी न जन लोचन ने विलोकी ॥

जैसी वही रस सरी इस शर्वरी में ।

वैसी न कभी व्रज भूतल में वही थी ॥

भुजगप्रयात (वर्णिक समछन्द) —

इस वर्णिक समछन्द में प्रत्येक चरण में चार यगण होते हैं। इस प्रकार कुल बारह वर्ण प्रत्येक चरण में होते हैं। इसका सकेत सूत्र यह है—“य चारों वनाश्रो भुजगप्रयाता।” अर्थात् चारो यकारों के संयोग से भुजगप्रयात वृत्त का निर्माण होता है। इसका उदाहरण यह है—

य य य य = य य य य = १२ वर्ण

। ५ ५ । ५ ५ । ५ ५ । ५ ५

बना लो जहीं हाँ वहाँ स्वर्ग होगा ।

स्वयंभूत थोड़ा कहीं स्वर्ग होगा ॥

खलो को कहीं भी नहीं स्वर्ग होगा ।

भलों के लिए तो यहीं स्वर्ग होगा ॥

द्रुतविलम्बित (वर्णिक समच्छन्द) —

इसके प्रत्येक चरण में नगण, दो भगण, और रगण के क्रम से बारह वर्ण होते हैं। यह भी सम वर्णिक छन्द है। इसका सकेत सूत्र है—“द्रुत विलम्बित होत न मा भरा।” अर्थात् वृत्त में न भ म र गण का क्रम होने पर उसे द्रुत विलम्बित कहते हैं। इसका उदाहरण यह है—

$$\begin{array}{ccccccc} \text{न} & \text{भ} & \text{भ} & \text{र} & & & \\ \hline | & | & | & | & | & | & | \\ | & | & | & | & | & | & | \end{array} = \text{न भ म रा} = १२$$

दिवस का श्रवसान समीप था।

गगन था कुछ लोहित हो चला ॥

तरु-शिखा पर थी श्रव राजती।

कमलिनी-कुल-बल्लभ की प्रभा ॥

मालिनी (वर्णिक समच्छन्द) —

इसमें नगण, नगण, मगण, यगण और यगण के क्रम से प्रत्येक चरण में पन्द्रह वर्ण होते हैं। इसमें आठवें वर्ण पर यति रहती है। इसका सकेत सूत्र है—“न न म य य जुटा के मालिनी रम्य गाओ।” अर्थात् मालिनी छन्द में न न म य य के क्रम से गणों की अवस्थिति रहती है। इसका उदाहरण यह है—

$$\begin{array}{ccccccc} \text{न} & \text{न} & \text{म} & \text{य} & \text{भ} & & \\ \hline | & | & | & | & | & | & | \\ | & | & | & | & | & | & | \end{array} = \text{न न म य भ} = १५ \text{ वर्ण}$$

लख कर मुख सूखा सूखता है कलेजा।

उर विचलित होता है विलोके दुखो के ॥

शिर पर सुत के जो आपदा नाथ आई।

यह अवनि फटेगी और समा जाऊँगी मैं ॥

शिखरिणी (वर्णिक समच्छन्द) —

इसमें यगण, मगण, नगण, सगण, भगण, लघु और गुरु के क्रम से १७ वर्ण रहते हैं। इसका सकेत सूत्र है—“रस स्थाणु युक्ता। यमन सम लागा शिखरिणी।” अर्थात् वृत्त में ६ और ११ वर्णों की यति से क्रमशः यगण, मगण, नगण, सगण, और भगण तथा लघु और गुरु की अवस्थिति होने पर उसे शिखरिणी वृत्त कहते हैं। यहाँ पर रस ६ का और स्थाणु ११ का सकेतक है। इसका उदाहरण यह है—

$$\begin{array}{ccccccc} \text{य} & \text{म} & \text{न} & \text{स} & \text{भ ल ग} & & \\ \hline | & | & | & | & | & | & | \\ | & | & | & | & | & | & | \end{array} = \text{य म न स भ ल ग} = १७ \text{ वर्ण}$$

अनूठी आभा से / सरस - सुषमा से सुरस से।

वत्ता जो देती थी / बहु गुणमयी भू विपिन को ॥

निराले फलों की / विविध बलवाली अनुपमा।

जडी बूटी हो हो बहु फलवती थीं विलसती ॥

इसमें मगण, रगण, भगण, नगण और तीन यगण के क्रम से प्रत्येक चरण में २१ वर्ण रहते हैं। प्रत्येक सात वर्णों पर यति रहती है। इसका संकेत सूत्र है— “मा रा भा ना य या या मुनि गुण यति से स्रग्धरा होत रम्या।” अर्थात् क्रमशः म, र, भ, न, य, य, य गणों से युक्त वृत्त को स्रग्धरा कहते हैं। इसमें तीन स्थानों पर सात-सात के क्रम से यति होती है। यहाँ पर मुनि सात का तथा गुण तीन का द्योतक है। इसका उदाहरण यह है—

सुमुखी (सवैया) (वर्णिक समछन्द) —

यह २३ वर्णों का वृत्त है। वर्णों का क्रम इसमें इस प्रकार है—सात जगण के पश्चात् एक लघु और एक गुरु। इसका सकेत सूत्र है—“ज सात लगा सुमुखी रचिष मन मोहकता अति शुभ्र लसै।” अर्थात् सात जगण और अन्त में एक लघु तथा एक गुरु के क्रम से सुन्दर मन मोहक सुमुखी वृत्त की रचना होती है। यहाँ लगा का अर्थ लघु और गुरु है। इसका उदाहरण यह है—

ज ज ज ज ज ज ल गु = जगण, ल, गु
= २६ वर्ष

1 5 1 1 5 1 1 5 1 1 5 1 1 5 1 5 1

कुमार कि रंग निवास कि हैं अलवेलि नवेलि तहां रमनी ।

लसै छवि सोवत मे मुख की प्रति एक की ऐसी लुनाई सनी ॥

परं कहँ जाहि पं दीठि जहाँ सोइ लागति सुन्दरि ऐसी बनी ।

यहै कहि आवत है मन मे सब मे यह रत्न अमोल घनी ॥

सुन्दरी (सवैया) (वर्णिक समच्छन्द) —

यह २५ वर्णों का वृत्त है। इसमें क्रमशः ८ सगण और अन्त में एक गुरु रखते हैं। इसका सकेत सूत्र है—“वसु सगण एक मिला करके गुरु सुन्दरी नामक छन्द बनावें।” अर्थात् ८ सगण और एक गुरु मिला कर सुन्दरी नामक छन्द बनता है। यहाँ पर वसु ८ का सकेतक है—

स स स स स स स गु = ८ सगण, गुरु
= २५ वर्ण

11 511 5 11 51 1511 511 51151 151

पद कोमल स्यामल गौर कलेवर राजत कोट मनोज लजाए ।

करबान सरासनु सीस जटा, सरसीरुह लोचन को न सुहाए॥

जिन देखे सखी, सत भायहू तें, तुलसी तिन तो मन फेरि न पाए ।

यहि मारग आजु किशोर वधू, विधू वंनो अनूप समेत सिषाए ॥

मनहर (कवित्त) (वर्णिक समछन्द) —

यह दण्डक वर्णवृत्त है । इसके प्रत्येक चरण में ३१ वर्ण रहते हैं । आठ, आठ, आठ और सात वर्णों पर यति होती है । इसका अन्तिम वर्ण गुरु होता है । इसका सकेत सूत्र है—

“याम योग गोग कर यति दैके भक्ति राग ।

सयुक्त कवित्त मनहरण वनाइए ॥”

अर्थात् आठ आठ वर्णों को मिला कर तथा फिर आठ और सात वर्णों को मिला कर मनहरण कवित्त की रचना होती है। यहाँ पर याम, योग और भक्ति आठ के द्योतक हैं तथा राग सात का द्योतक है। दूसरे योग का अर्थ मिलाना है। इस प्रकार के संयोग से आठ, आठ, आठ और सातवें वर्णों पर यति होती है। इसका उदाहरण यह है—

सुनिये बिटप प्रभु ! / पुहुप तिहारे हम, / राखिहौ हमे तौ सोभा / रावरी बढ़ाइ हैं ।
 तजिहौ हरषि कै तौ, / बिलग न मानै कछु, / जहाँ जहाँ जैहैं तहाँ / दूनौ जस गाइ हैं ॥
 सुरन चढेंगे, नर / सिरन चढेंगे फेरि / सुकवि “अनीस” हाथ / हाथन विकाइ हैं ।
 देस मे रहेंगे, पर / देश मे रहेंगे, काहू / भेस मे रहेंगे, तऊ / रावरे कहाइ हैं ॥
 = ८ + ८ + ८ + ७ = ३१ वर्ण

घनाक्षरी (वर्णिक समच्छन्द) —

यह भी दडक कोटि का मुक्तक वर्णवृत्त है। इसके दो भेद होते हैं।

(१) रूप घनाक्षरी, (२) देव घनाक्षरी।

रूप घनाक्षरी (सम वर्णिक वृत्त) —

इस वृत्त में प्रत्येक चरण में वत्तीस वर्ण होते हैं। अन्त में गुरु लघु रहता है। प्रत्येक आठवें वर्ण पर यति रहती है। इसका संकेत सूत्र इस प्रकार है—
 “आठ, आठ, आठ, आठ पर यति दे वत्तीस की, रूप घनाक्षरी रचो चरण सुधारि।”
 अर्थात् आठ आठ आठ आठ पर यति देकर वत्तीस वर्णों की सुन्दर रूपक घनाक्षरी की रचना होती है। इसे ‘रस घनाक्षरी’ भी कहते हैं। इसका उदाहरण यह है—
 ऊधौ यह ज्ञान कौ व/खान सब बाद हमें / सुधौ बाद छाँडि बक/वादहि बढ़ावै कौन ।
 कहै रतनाकर वि/लाय ब्रह्मकाय माहि / आपने सौ आपुनपौ/आपुनो नसावै कौन ॥
 काहू तौ जनम मे मि / लेंगी स्यामसुन्दर कौ / याहू आस प्रानायाम / सास मे उडावै कौन ।
 परि कै तिहारी ज्योति / ज्वाल की जगाजग मे / फेरि जग जाइबे की/ जुगति जुरावै कौन ॥
 = ८ + ८ + ८ + ८ = ३२ वर्ण

देव घनाक्षरी —

इसमें ३३ वर्ण होते हैं। यति ८, ८, ८ और ९ वर्ण पर होती है। अन्त में तीन लघु होते हैं। इसका उदाहरण यह है —

भिल्ली भनकारें पिक / चातक पुकारें बन / मोरनि गुहारें उठें / जुगनू चमकि चमकि ।
 घोर घन कारे भारे / धुरवा धुरारे धाम / धूमनि मचावै नाचें / दामिनी दमकि दमकि ॥
 भूकनि बयार बहै / लूकनि लगावै अग / हूकनि भभूकनि की / उर मे खमकि खमकि ॥
 कैसे करि राखो प्रान/प्यारे घनश्याम बिना/नान्ही नान्ही बूँद भरै/मेघवा भमकि भमकि ॥
 = ८ + ८ + ८ + ९ = ३३ वर्ण

आधुनिक छन्द

आधुनिक आन्ति के युग में छन्दों में क्रान्ति सी आ गई है। कुछ आधुनिक कवि छन्दों के बधन को स्वीकार नहीं करते। बल्कि वे अपनी इच्छानुसार चाहे जिस क्रम से शब्दों का चयन कर लेते हैं। इस प्रकार के छन्द मुक्त काव्य का सृजन करने वाले कलाकारों का प्रयास भी दो प्रकार से अभिव्यक्त होता दिखाई देता है। पहले प्रकार के कलाकारों की प्रवृत्ति गीतों के रूप में अभिव्यक्त होती है। इनके छन्दों को हम गीतात्मक छन्द का अभिधान दे सकते हैं। इसके उदाहरण के रूप में हम निम्नलिखित गीत प्रस्तुत कर सकते हैं—

अब तो नूतन गीत पुराने से लगते हैं !
गीतों के स्वर नए नए पर छन्द वही हैं,
छन्दों में रागों का अन्तर्द्वन्द्व वही है,
चिन्तन में अकुरित विचारों की बगिया में,
नए-नए हैं फूल मगर मकरन्द वही है ।

(वलवीरसिंह रग)

कहने की आवश्यकता नहीं कि जैसा कि उपर्युक्त गीत में रग जी ने ध्वनित किया है कि यह गीत भी छंदबद्ध ही है, अन्तर स्वर और लयों में रहता है ।

दूसरे प्रकार के मुक्तक छन्दों में गीतात्मकता का भी अभाव होता है । वे कवि की इच्छानुसार केंचुए या रबड़ की भाँति चाहे जहाँ बढ कर विशालकाय बन जाते हैं तथा चाहे जिस स्थान पर सिकुड़ कर लघुकाय रह जाते हैं । इनमें भी स्वर या लय पर कवि का ध्यान रहता है । इसी की साधना के लिए यमक, अनुप्रास आदि शब्दालंकारों की सहायता ली जाती है । इस साधना में चरण का शरीर बढ जाता है अथवा घट जाता है । चरणों की संख्या भी नियत नहीं रहती । इसका उदाहरण यह है—

मधुमय वसन्त, राको-रजनी ।

गंगा का तट,

बालुका विमल,

निर्मल था जल,

चल-बल सा चल,

लघु लोल लोल,

कल कल कल कल,

स्वर्गिक आभा व्याप्त हुई,

सुन्दर सी अवनी ,

मधुमय वसन्त, राका-रजनी ॥

छन्द शास्त्र का संक्षिप्त विकास-क्रम

छन्द शास्त्रीय संस्कृत के ग्रन्थ—छन्दों का प्राचीनतम उदाहरण वेद है । छन्दों और वेद का इतना घनिष्ठ सम्बन्ध है कि वेदों का दूसरा नाम ही छन्दस पड़ गया है । पाणिनि ने 'बहुल छन्दसि' वाक्यांश का प्रयोग बार-बार किया है । लौकिक साहित्य में अनेक स्थलों पर वेदों के लिए छन्दस शब्द का ही प्रयोग किया गया है । उत्तर रामचरित का "सब कुलपतिराद्यछन्दसा य प्रयोक्ता," रघुवंश का "प्रणव-छन्दसामिव" आदि उद्धरण इसके प्रमाण हैं । किन्तु वैदिक संहिताओं में कहीं पर छन्दों के शास्त्रीय स्वरूपों का विवेचन नहीं मिलता ।

ब्राह्मण ग्रन्थ—छन्दों के शास्त्रीय विवेचना का श्रीगणेश हमें सर्वप्रथम ब्राह्मणों में दिखाई पड़ता है । इनमें हमें बहुत से स्थलों पर छन्दों की व्याख्या और लक्षण भी मिलते हैं । किन्तु इनका उल्लेख मिलता आनुपगिक रूप में ही है । ब्राह्मण रचनाकारों का लक्ष्य छन्दों के शास्त्रीय पक्ष की भीमासा करना कहीं प्रतीत नहीं

सुनिये विटप प्रभु ! / पुहुप तिहारे हम, / राखिहौ हमें तो सोभा / रावरी बढाइ हैं ।
 तजिहौ हरषि कै तो, / विलग न मानै कछु, / जहाँ जहाँ जँहैं तहाँ / दूनों जस गाइ हैं ॥
 सुरन चढेंगे, नर / सिरन चढेंगे फेरि / सुकवि “अनीस” हाथ / हाथन विकाइ हैं ।
 देस मे रहेंगे, पर / देश मे रहेंगे, काहू / भेस मे रहेंगे, तऊ / रावरे कहाइ हैं ॥
 = ८ + ८ + ८ + ७ = ३१ वर्ण

घनाक्षरी (वर्णिक समच्छन्द) —

यह भी दढ़क कोटि का मुक्तक वर्णवृत्त है। इसके दो भेद होते हैं।

(१) रूप घनाक्षरी, (२) देव घनाक्षरी।

रूप घनाक्षरी (सम वर्णिक वृत्त) —

इस वृत्त में प्रत्येक चरण में वत्तीस वर्ण होते हैं। अन्त में गुरु लघु रहता है। प्रत्येक आठवे वर्ण पर यति रहती है। इसका संकेत सूत्र इस प्रकार है—
 “आठ, आठ, आठ, आठ पर यति दे वत्तीस की, रूप घनाक्षरी रचो चरण सुधारि।”
 अर्थात् आठ आठ आठ आठ पर यति देकर वत्तीस वर्णों की सुन्दर रूपक घनाक्षरी की रचना होती है। इसे ‘रस घनाक्षरी’ भी कहते हैं। इसका उदाहरण यह है—
 ऊधौ यह ज्ञान कौ ब/खान सब बाद हमें / सूपौ बाद छाँडि बक/बादहि बढ़ावै कौन ।
 कहै रतनाकर वि/लाय ब्रह्मकाय माहि / आपने सौ आपुनपौ/आपुनो नसावै कौन ॥
 काहू तो जनम मे मि / लेंगी स्यामसुन्दर कौ / याहू आस प्रानायाम / सास मे उडावै कौन ।
 परि कै तिहारी ज्योति / ज्वाल को जगाजग में / फेरि जग जाइवे को/ जुगति जुरावै कौन ॥
 = ८ + ८ + ८ + ८ = ३२ वर्ण

देव घनाक्षरी —

इसमें ३३ वर्ण होते हैं। यति ८, ८, ८ और ९ वर्ण पर होती है। अन्त में तीन लघु होते हैं। इसका उदाहरण यह है —

भिल्ली भनकारें पिक / चातक पुकारें बन / मोरनि गुहारे उठे / जुगनू चमकि चमकि ।
 घोर घन कारे भारे / घुरवा घुरारे धाम / धूमनि मचावै नाचै / दामिनी दमकि दमकि ॥
 भूकनि बयार बहै / लूकनि लगावै अग / हूकनि भभूकनि को / उर मे खमकि खमकि ॥
 कैसे करि राखो प्रान/प्यारे घनश्याम बिना/नान्ही नान्ही बूँद भरै/मेघवा भूमकि भूमकि ॥
 = ८ + ८ + ८ + ९ = ३३ वर्ण

आधुनिक छन्द

आधुनिक क्रान्ति के युग में छन्दों में क्रान्ति सी आ गई है। कुछ आधुनिक कवि छन्दों के बधन को स्वीकार नहीं करते। बल्कि वे अपनी इच्छानुसार चाहे जिस क्रम से शब्दों का चयन कर लेते हैं। इस प्रकार के छन्द मुक्त काव्य का सृजन करने वाले कलाकारों का प्रयास भी दो प्रकार से अभिव्यक्त होता दिखाई देता है। पहले प्रकार के कलाकारों की प्रवृत्ति गीतों के रूप में अभिव्यक्त होती है। इनके छन्दों को हम गीतात्मक छन्द का अभिधान दे सकते हैं। इसके उदाहरण के रूप में हम निम्नलिखित गीत प्रस्तुत कर सकते हैं—

अब तो नूतन गीत पुराने से लगते हैं !
गीतों के स्वर नए नए पर छन्द वही हैं,
छन्दों में रागों का अन्तर्द्वन्द्व वही है,
चिन्तन में अकुरित विचारों की वगिया में,
नए-नए हैं फूल मगर मकरन्द वही है ।

(बलबीरसिंह रंग)

कहने की आवश्यकता नहीं कि जैसा कि उपर्युक्त गीत में रंग जी ने ध्वनित किया है कि यह गीत भी छंदबद्ध ही है, अन्तर स्वर और लयों में रहता है ।

दूसरे प्रकार के मुक्त छन्दों में गीतात्मकता का भी अभाव होता है । वे कवि की इच्छानुसार केंचुए या खड्ग की भाँति चाहे जहाँ बढ कर विशालकाय बन जाते हैं तथा चाहे जिस स्थान पर सिकुड़ कर लघुकाय रह जाते हैं । इनमें भी स्वर या लय पर कवि का ध्यान रहता है । इसी की साधना के लिए यमक, अनुप्रास आदि शब्दालंकारों की सहायता ली जाती है । इस साधना में चरणों का शरीर बढ जाता है अथवा घट जाता है । चरणों की संख्या भी नियत नहीं रहती । इसका उदाहरण यह है—

मधुमय वसन्त, राको-रजनी ।

गंगा का तट,

बालुका विमल,

निर्मल या जल,

चल-वल सा चल,

लघु लोल लोल,

कल कल कल कल,

स्वर्गिक आभा व्याप्त हुई,

सुन्दर सी अवननी ,

मधुमय वसन्त, राका-रजनी ॥

छन्द शास्त्र का संक्षिप्त विकास-क्रम

छन्द शास्त्रीय संस्कृत के ग्रन्थ—छन्दों का प्राचीनतम उदाहरण वेद है । छन्दों और वेद का इतना घनिष्ठ सम्बन्ध है कि वेदों का दूसरा नाम ही छन्दस पढ़ गया है । पारिणि ने 'बहुल छन्दसि' वाक्यांश का प्रयोग बार-बार किया है । लौकिक साहित्य में अनेक स्थलों पर वेदों के लिए छन्दस शब्द का ही प्रयोग किया गया है । उत्तर रामचरित का "सच कुलपतिराद्यश्छन्दसा य प्रयोक्ता," रघुवंश का "प्रणव-छन्दसामिव" आदि उदाहरण इसके प्रमाण हैं । किन्तु वैदिक संहिताओं में कहीं पर छन्दों के शास्त्रीय स्वरूपों का विवेचन नहीं मिलता ।

ब्राह्मण ग्रन्थ—छन्दों के शास्त्रीय विवेचना का श्रीगणेश हमें सर्वप्रथम ब्राह्मणों में दिखाई पड़ता है । इनमें हमें बहुत से स्थलों पर छन्दों की व्याख्या और लक्षण भी मिलते हैं । किन्तु इनका उल्लेख मिलता आनुपगिक रूप में ही है । ब्राह्मण रचनाकारों का लक्ष्य छन्दों के शास्त्रीय पक्ष की मीमांसा करना कहीं प्रतीत नहीं

होता है। फिर भी हम ब्राह्मण ग्रन्थों को छन्द शास्त्र का शिलान्यास कर्त्ता मान सकते हैं।

पिंगल सूत्र—यह छन्द शास्त्र का सबसे प्रामाणिक और प्रथम ग्रन्थ है। यह आठ अध्यायों में विभक्त है। इसमें वैदिक और लौकिक दोनों प्रकार के छन्दों की स्वरूप-मीमांसा की गई है। किन्तु वैदिक छन्दों का विवरण अपेक्षाकृत संक्षिप्त है। महर्षि पिंगल ने लघु गुरु के नियन्त्रण के लिए गण-शैली का आविष्कार किया था। वह शैली आगे चलकर बहुत प्रचलित हुई। पिंगल सूत्र में २७ अक्षरों तक के छन्दों के लक्षण और उदाहरण दिये हैं।

अग्नि पुराण—छन्द शास्त्र का दूसरा प्रामाणिक ग्रन्थ अग्नि-पुराण है। इसमें जहाँ काव्यशास्त्र की अनेक बातों का उल्लेख मिलता है वही छन्दों के लक्षण और उदाहरण भी दिए गए हैं।

नाट्यशास्त्र—नाट्यशास्त्र में भी हमें छन्दों की चलती-फिरती चर्चा मिलती है। उसमें इस शास्त्र का विस्तृत विवेचन नहीं पाया जाता, सम्भवतः इसका कारण यह था कि नाट्यशास्त्र का छन्दों से कोई गहरा सम्बन्ध नहीं है।

वाराहमिहिर की 'बृहत् संहिता'—छन्दों की थोड़ी सी चर्चा 'बृहत् संहिता' में भी मिलती है। किन्तु ज्योतिष सम्बन्धी ग्रन्थ होने के कारण इसमें छन्दों के विवेचन को प्रधानता नहीं दी गई है।

श्रुतिबोध—इसके रचयिता कालिदास बताए जाते हैं। यह कालिदास सम्भवतः मेघदूत के रचयिता कालिदास से भिन्न है। इसकी भाषा और शैली बिल्कुल अर्वाचीन है।

वररुचि—इनका लिखा हुआ एक छन्द शास्त्रीय ग्रन्थ बताया जाता है। किन्तु वह उपलब्ध नहीं है।

दण्डी—कहते हैं कि दण्डी ने भी एक छन्द सम्बन्धी ग्रन्थ लिखा था, किन्तु वह मेरे देखने में नहीं आया है।

जयदेव—जयदेव ने छन्दों के क्षेत्र में बड़ा महत्त्वपूर्ण कार्य किया था। यह आठवीं शताब्दी में हुए थे। उन्होंने छ अक्षरों के छन्दों से लेकर २७ अक्षरों तक के छन्दों की विवेचना की है।

जयकीर्ति—इन्होंने 'छन्दानुशासन' की रचना की थी। इसमें एकाक्षरी छन्दों से लेकर दण्डक छन्दों तक के लक्षण-उदाहरण मिलते हैं।

केदार भट्ट—छन्दों का विवेचन केदार भट्ट ने भी किया था। वृत्तरत्नाकर नामक उनका ग्रन्थ लोक प्रसिद्ध है। इसमें लगभग १५० छन्दों का निरूपण किया गया है।

खेमचन्द्र—इन्होंने 'सुवृत्त तिलक' नामक छन्द सम्बन्धी ग्रन्थ लिखा था। उसकी अच्छी ख्याति है।

हेमचन्द्र का छन्दानुशासन—छन्दशास्त्र का यह ग्रन्थ भी महत्त्वपूर्ण है। इस में अनेक छन्दों का निरूपण किया गया है।

गंगादास की छन्दोमजरी—यह ग्रन्थ भी छात्रोपयोगी होने के कारण महत्त्व-

पूर्ण है। इसमें छन्दों के लक्ष्य-लक्षण प्रायः एक ही पक्ति में लिए गए हैं। छोटे-छोटे छात्रों के लिए यह ग्रन्थ बहुत उपयोगी है।

हिन्दी के छन्दशास्त्रीय ग्रन्थ

संस्कृत छन्दशास्त्र की उपयुक्त पृष्ठभूमि पर हिन्दी में छन्दशास्त्र का विकास हुआ है।

हिन्दी के प्रमुख छन्दशास्त्रीय ग्रन्थ

चिन्तामणि त्रिपाठी का छन्द-विचार—हिन्दी में लिखा हुआ यह सम्भवतः पहला छन्दशास्त्रीय ग्रन्थ है।

केशव का छन्दशास्त्रीय ग्रन्थ—कहते हैं कि केशव ने भी छन्दशास्त्र का एक ग्रन्थ लिखा है, किन्तु वह उपलब्ध नहीं है।

भतिराम का छन्दसार—यह ग्रन्थ भी महत्त्वपूर्ण है। इसमें प्रसिद्ध छन्दों के लक्ष्य-लक्षण संग्रहीत किए गए हैं। मौलिकता की दृष्टि से ग्रन्थ महत्त्वपूर्ण नहीं है।

भिवारीदास का 'छन्दार्णव'—यह एक बृहत् ग्रन्थ है। इसमें शताधिक छन्दों का उल्लेख किया गया है। यह ग्रन्थ बहुत सी दृष्टियों से बेजोड़ है।

पद्माकर की छन्दोमजरी—यह संस्कृत की 'छन्दोमजरी' के अनुकरण पर लिखी गई हिन्दी रचना है। सामान्य छात्रों के लिए यह रचना बहुत उपयोगी है।

राजाधर की वृत्त चन्द्रिका—यह छन्दशास्त्र सम्बन्धी एक सामान्य ग्रन्थ है। इसे एक प्रकार से संग्रह ग्रन्थ कह सकते हैं।

सुखदेव मिश्र का वृत्तविचार—यह ग्रन्थ भी सामान्य कोटि का है। इसमें हिन्दी के प्रसिद्ध छन्दों की स्वरूप व्याख्या की गई है।

श्रीधर का पिंगलशास्त्र—यह छन्दशास्त्र का बृहत् ग्रन्थ है। आकार की दृष्टि से यह जितना बड़ा है, विवेचना की दृष्टि से वह उतना ही महत्त्वहीन है।

जगन्नाथप्रसाद का छन्द प्रभाकर—यह छन्दशास्त्र का एक बहुत महत्त्वपूर्ण और बृहत् ग्रन्थ है। इसमें प्राचीन ढंग का शायद ही कोई छन्द रह गया हो, जिसकी विवेचना न की गई हो।

रघुवरदयाल का पिंगल-प्रकाश—यह भी सामान्य कोटि का ग्रन्थ है। यह साधारण विद्यार्थियों के उपयोग की रचना है। विद्वान इससे अधिक लाभ नहीं उठा सकते।

रामनरेश त्रिपाठी लिखित हिन्दी पद-रचना—यह ग्रन्थ कई दृष्टियों से सुन्दर है। इसमें कुछ नए छन्दों पर भी विचार किया गया है।

संक्षेप में छन्दशास्त्र का संक्षिप्त विकास-क्रम यही है।

काव्य के भेद-प्रभेद

प्राचीन आचार्यों ने काव्य के निम्नलिखित भेद बताए हैं—

१. मुक्तक—जिसमें एक निरपेक्ष श्लोक में ही चमत्कार की योजना की गई हो।

- २ सद्धान्तक—जहाँ दो श्लोको मे क्रिया का अन्वय दिखाया जाय ।
- ३ विशेषक—जहाँ तीन श्लोको मे क्रिया का अन्वय दिखाया जाय ।
- ४ कुलापक—जहाँ चार श्लोको मे किसी एक वात का वर्णन किया जाय ।
- ५ कुलक—जहाँ पाँच श्लोको मे किसी वात का वर्णन किया जाय ।
- ६ पर्यायबन्ध—जहाँ किसी एक विषय का थोड़े से श्लोको मे वर्णन

किया जाय ।

७. परिकथा—बहुत से श्लोको मे कई कथाओं का एक साथ वर्णन ।
८. खण्ड काव्य—किसी बड़ी कथा के एक अंग का सर्ग-विहीन वर्णन ।
- ९ सकल कथा—फल पर्यन्त इतिवृत्त का वर्णन ।
- १० सर्गबद्ध—महाकाव्य को कहते हैं ।
११. अभिनेयार्थ—रूपक ।
१२. आख्यायिका—उच्छ्वासादि मे विभक्त वक्ता प्रतिवक्तादि युक्त कथा ।
१३. कथा—उच्छ्वास, वक्ता, प्रतिवक्ता आदि से रहित कथा ।

—ध्वन्यालोक टीका ३ । ७

कविता के भेद

कविता को स्थूल रूप से दो भागो मे बाँट सकते हैं—आध्यात्मिक और लौकिक । आध्यात्मिक कविता भी दो भागो मे बाँटी जा सकती है—क्रान्त कविता और भक्ति-परक कविताएँ । लौकिक कविताओं को स्थूल रूप से मुक्तक और प्रबन्ध इन दो भेदो मे बाँटा जा सकता है । इनके अतिरिक्त एक मिश्रित रूप भी मिलता है । उसके दो भेद दिखाई पड़ते हैं—प्रबन्धोन्मुख मुक्तक और मुक्तकोन्मुख प्रबन्ध ।

मुक्तक काव्य स्वरूप

मुक्तक शब्द मुक्त शब्द मे कन् प्रत्यय जोड़ने से बना है । मुक्त शब्द मे क्, प्रत्यय और मु च धातु है । मु च धातु का अर्थ होता है—त्यागना, उन्मुक्त करना, खोलना, फेंकना आदि । मुक्तक शब्द का प्रयोग प्राचीन साहित्य मे कई अर्थों मे मिलता है । कोपकारो ने उसके लगभग ६ अर्थों का संकेत किया है । कविता के प्रसंग मे, उसका प्रयोग एक प्रकार के गद्य, जिसमे समास का प्रयोग बहुत कम होता है, के अर्थ मे किया गया है । अब मुक्तक शब्द स्वतन्त्र, निरपेक्ष और फुटकर कविता के अर्थ मे रूढ़ सा हो गया है । संस्कृत के काव्यशास्त्रीय ग्रन्थो मे इसका उल्लेख हमें सर्वप्रथम अग्नि पुराण मे मिलता है । इसका वर्णन करते हुए उसमे लिखा है—

“मुक्तक श्लोक एवैकश्चमत्कारक्षम सताम्” ॥ ३३७-३६ ॥

अर्थात् मुक्तक एक ही श्लोक को कहते हैं । वह सहृदयो मे चमत्कार का संचार करने मे समर्थ होता है । अग्नि पुराण के पश्चात् मुक्तक की चर्चा हमे अग्नि-चन्द्र के नाम से भामह और वामन के काव्यशास्त्रीय ग्रन्थो मे मिलती हैं । राजशेखर ने भी इसके स्वरूप पर मुक्तक नाम से ही प्रकाश डालने की चेष्टा की है ।

मुक्तक और प्रबन्ध की चर्चा ध्वनिकार ने भी की है। उन्होंने उसमें रसात्मकता के संचार पर बल दिया है। उन्होंने लिखा है, “प्रबन्ध मुक्तके वापि रसादीन वन्धमिच्छता”, अर्थात् प्रबन्ध और मुक्तक दोनों में रस सम्बन्धी साम्य पाया जाता है। आनन्दवर्द्धन ने भी मुक्तक में रसात्मकता की अवस्थिति पर बल दिया है। उन्होंने लिखा है, “तत्र मुक्तकेषु रसवन्धाभिनिवेशिन कवे तदाश्रयमौचित्यम्।” अर्थात् मुक्तक में भी रस की प्रतिष्ठा रहती है। उस रस के अनुकूल औचित्य का ध्यान कवि को मुक्तक में भी रखना पड़ता है। इसी प्रकार ध्वन्यालोक टीकाकार आनन्दवर्द्धन ने और भी कई स्थलों पर मुक्तक की रसात्मकता पर बल दिया है।

मुक्तक के सम्बन्ध में आचार्य शुक्ल का मत—हिन्दी में मुक्तक के स्वरूप की सीमासा आचार्य शुक्ल ने भी की है। आचार्य शुक्ल ने मुक्तक को स्पष्ट करते हुए लिखा है, “मुक्तक में प्रबन्ध के समान रस की धारा नहीं रहती, जिसमें कथा प्रसंग की परिस्थिति में अपने को भूला हुआ पाठक मग्न हो जाता है और हृदय में एक स्थायी प्रभाव ग्रहण करता है। इसमें तो रस के ऐसे छोटे पड़ते हैं जिनमें हृदय-कलिका थोड़ी देर के लिए खिल उठती है। यदि प्रबन्ध-काव्य एक विस्तृत वनस्थली है तो मुक्तक एक चुना हुआ गुलदस्ता है। इसी से यह समाजों के लिए अधिक उपयुक्त होता है। इसमें उत्तरोत्तर दृश्यों द्वारा सगठित पूर्ण जीवन या उसके किसी एक पूर्ण अंग का प्रदर्शन नहीं होता, बल्कि एक रमणीय खण्ड दृश्य इस प्रकार सहसा सामने ला दिया जाता है कि पाठक या श्रोता कुछ क्षणों के लिए मन्त्र-मुग्ध सा हो जाता है। इसके लिए कवि को मनोरम वस्तुओं और व्यापारों का एक छोटा सा स्तवक कल्पित करके उन्हें अत्यन्त सक्षिप्त और सशक्त भाषा में प्रदर्शित करना पड़ता है।”—(इतिहास, पृ० २६८-६९)

इसके अतिरिक्त और भी कई स्थलों पर उसके स्वरूप पर प्रकाश डालने का प्रयास किया है। एक स्थल पर उन्होंने मुक्तक काव्य की सबसे प्रमुख दो विशेषताएँ बताई हैं—भाषा की समास शक्ति और कल्पना की समाहार शक्ति। इसमें कोई सन्देह नहीं कि सफल मुक्तक में ये दोनों विशेषताएँ अवश्य होनी चाहिएं किन्तु इनके अतिरिक्त मुक्तक की परिभाषा में कुछ बातें और समेटनी पड़ेंगी।

✓ अपना दृष्टिकोण—मेरी समझ में मुक्तक उस रचना को कहते हैं जिसमें प्रबन्धत्व का अभाव होते हुए भी कवि अपनी कल्पना की समाहार शक्ति और भाषा की समास शक्ति के सहारे किसी एक रमणीय दृश्य, परिस्थिति, घटना या वस्तु का ऐसा चित्रात्मक एवं भावपूर्ण वर्णन प्रस्तुत करता है, जिससे पाठकों को प्रबन्ध जैसा आनन्द आने लगता है।

मुक्तक के भेद-प्रभेद—मुक्तक की चर्चा ‘साहित्य-दर्पण’ में भी मिलती है। उसमें उसके दो भेद कोप और सघात बताए गए हैं। कोप का वर्णन करते हुए गण्यकार ने लिखा है—

“कोषाः श्लोक सप्तहस्तु स्यावन्धोऽन्यान् प्रेक्षकः ।

ब्रज्याक्रमेण रचितः स रूपाति मनोरमः ।”

अर्थात् निरपेक्ष पद्यों के समूह को कोष कहते हैं । यदि कोष की रचना ब्रज्या (क्रम) से की जाय तो बड़ी मनोरम होती है । ब्रज्या का अर्थ है क्रम । यह क्रम दो प्रकार का हो सकता है—एक वह जिसमें एक ही जाति के पद्यों का सकलन किया जाय , दूसरे वह जिसका सकलन वर्णानुक्रम से किया गया है । इसी प्रकार सघात की भी परिभाषा दी हुई है । वह इस प्रकार है—

“यत्र कविरेकमर्थम् वृत्तेनेकैव वर्णयति काव्ये ।

सघात स निगदितो वृन्दावन मेघदूतादिः ॥”

राजशेखर ने काव्य के भेदों को स्पष्ट करते हुए लिखा है—

“स च पुनर्द्विधा—मुक्तक प्रबन्धविषयत्वेन । तावपि प्रत्येक पंचधा । शुद्ध, चित्र, कथोत्थ सविधानकभू, आख्यानकवाश्च । तत्र मुक्तेतिवृत्त शुद्ध । स एव सप्रपञ्चश्चित्र, वृत्तैतिवृत्त कथोत्थ । सम्भावितैतिवृत्त सविधानकभू । परिकल्पितैतिवृत्त आख्यानकवान् । तत्र ।

अर्थात् काव्य दो प्रकार का होता है । एक मुक्तक और दूसरा प्रबन्ध । इसके भी क्रमशः शुद्ध, चित्र, कथोत्थ, सविधानकभू और आख्यानकवान नाम के पाँच भेद होते हैं । जिस मुक्तक श्लोक में किसी इतिहास या इतिवृत्त की प्रतिष्ठा नहीं रहती है, उसे ‘शुद्ध मुक्तक’ कहते हैं । जब इतिहासरहित किसी सामान्य घटना या वस्तु का चित्र चित्रित कर दिया जाता है, तब उसे ‘चित्र-मुक्तक’ कहते हैं । ‘कथोत्थ मुक्तक’ उसे कहते हैं जिसमें किसी इतिहास या कथा का संकेत रहता है । जिस मुक्तक में कोई घटना संभावित होती है, उसे ‘सविधानक’ कहते हैं । इसी प्रकार जिस मुक्तक में इतिहास की कल्पना सन्निहित रहती है, उसे ‘आख्यानकवान मुक्तक’ कहते हैं । हिन्दी में शुद्ध मुक्तक के उदाहरणों में हम नीति-परक सूक्तियों को ले सकते हैं । चित्र के अन्तर्गत किसी घटना, परिस्थिति आदि के चित्र प्रस्तुत करने वाले विहारी आदि के दोहे ले सकते हैं । कथोत्थ के उदाहरण के रूप में हम सूर की रचनाओं को ले सकते हैं । सविधानकभू के उदाहरण हमें भूषण आदि कवियों में मिलते हैं । आख्यानक मुक्तक के उदाहरण में हम उद्धवशतक, तुलसी की कवितावली, गीतावली आदि को ले सकते हैं । मुक्तकों का विवेचन करने पर मुक्तक सम्बन्धी दो-तीन बातें ध्वनित होती हैं—

१—मुक्तक एक स्वतन्त्र और निरपेक्ष रचना होती है ।

२—उसमें किसी परिस्थिति, सिद्धान्त एवं घटना का वर्णन होता है ।

३—मुक्तकों में ऐतिहासिक तथ्यों का भी संक्षेप में वर्णन किया जा सकता है ।

अपना मत—मेरी समझ में समस्त मुक्तक रचनाएँ सरलता से तीन वर्गों में बाँटी जा सकती हैं—

(१) गीति काव्य

(२) नीति काव्य

(३) रीति काव्य

गीतिकाव्य

गीतिकाव्य स्वरूप—गीतिकाव्य के सम्बन्ध में पाश्चात्य और भारतीय दोनों प्रकार के विद्वानों ने अपने-अपने मत प्रकट किये हैं। हम पहले पाश्चात्य विद्वानों के मतों का उल्लेख करेंगे। बाद में भारतीय विद्वानों के दृष्टिकोणों को प्रगट करेंगे।

गीतिकाव्य के सम्बन्ध में पाश्चात्य विद्वानों के मत

हरवर्ट रीड महोदय का मत—इनका कहना है कि गीत का मूल अर्थ श्रवणुप्त हो गया है। उसका व्यावहारिक पक्ष श्रवण प्रचलित हो चला है। श्रवण केवल भावात्मकता को ही उसकी प्रमुख विशेषता समझा जाने लगा है। श्रवण गीत साधारणतया उस रचना को कहते हैं जिसमें सूक्ष्म अनुभूति हो, अथवा इन अनुभूतियों की वे प्रतिक्रियाएँ हो जो एकान्त आनन्द से जाग्रत होती हैं, इत्यादि। हरवर्ट रीड की परिभाषा का विश्लेषण करने पर हम इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि रीड महोदय ने गीतिकाव्य को भावात्मक अधिक माना है। उनकी परिभाषा सुकोमल भावात्मकता पर ही केन्द्रित करके लिखी गई है।

अर्नेस्ट राइस साहब की परिभाषा—उनके मतानुसार सच्चा गीत वही है जिसमें भाव या भावात्मक विचार का भाषा में स्वाभाविक विस्फोट हो, जो शब्द और लय के सामंजस्य से सूक्ष्म भाव को पूर्णतया प्रदर्शित करता है और जिसके पद-लालित्य एवं शब्द माधुर्य से वह संगीतमयी ध्वनि निकलती है जिसे स्वाभाविक भावात्मक अभिव्यक्ति कहते हैं। उसमें शब्द सरल, कोमल और नादपूर्ण हो, गीत का उसमें प्रवाह हो, अनुभूति का सुन्दर आरोह-अवरोह हो, माधुर्ययुक्त हो, प्रसादपूर्ण हो, और स्पष्ट हो।

राइस साहब की परिभाषा का विश्लेषण करने पर गीतिकाव्य के निम्नलिखित तत्व उभरते हैं —

१—भावात्मकता।

४—माधुर्य

२—शब्द और लय का सामंजस्य।

५—प्रवाह।

३—संगीतात्मकता

६—स्पष्टता।

इनके अतिरिक्त और भी अनेक पाश्चात्य विद्वानों ने गीतिकाव्य के सम्बन्ध में अपने विचार प्रगट किए हैं। विस्तार भय से उनको यहाँ उद्धृत नहीं कर रहे हैं।

भारतीय विद्वानों का दृष्टिकोण

संस्कृत आचार्यों ने गीतिकाव्य के स्वरूप पर स्वतन्त्र रूप से विचार नहीं किया है। वे गीत और मुक्तक में कोई मौलिक भेद नहीं मानते थे। हाँ, हिन्दी के विद्वानों ने अवश्य गीतिकाव्य के स्वरूप को स्पष्ट करने का प्रयास किया है।

डॉ० श्यामसुन्दरदास का मत—गीतिकाव्य में कवि अपनी अन्तरात्मा में प्रवेश करता है और बाह्य जगत को अपने अन्तःकरण में ले जाकर उसे अपने भावों से रजित करता है। आत्माभिव्यजन सम्बन्धी कविता गीतिकाव्य में ही छोटे-छोटे गेय पदों में मधुर भावनापूर्ण आत्मनिवेदन से युक्त स्वाभाविक सी जान पड़ती है। उसमें शब्द की साधना के साथ-साथ स्वर की भी साधना होती है। भावना सुकोमल

होती है और एक-एक पद में पूर्ण होकर समाप्त हो जाती है। कवि उसमें अपने अन्तर्गत को स्पष्टतया दृष्टव्य कर देता है। वह अपने अनुभावों एवं भावनाओं से प्रेरित होकर उनकी भावात्मक अभिव्यक्ति कर देता है।

डॉ० इयामसुन्दरदास की उपर्युक्त परिभाषा के अनुसार गीतिकाव्य की प्रमुख विशेषताएँ हैं—

- | | |
|------------------|------------------------------------|
| १—आत्माभिव्यजन । | ५—शब्द-चयन अर्थात् शब्द की साधना । |
| २—भावमयता । | ६—सगीतात्मकता । |
| ३—गेयता । | ७—सुकोमल भावना । |
| ४—मधुरता । | |

महादेवी वर्मा का मत—महादेवी वर्मा के मतानुसार सुख-दुःख की भावावेशमयी अवस्था को विशेष गिने-चुने शब्दों में चित्रण कर देना ही गीत है। गीत यदि दूसरे का इतिहास न कह कर वैयक्तिक सुख-दुःख वर्णित कर सके तो उसकी मार्मिकता सुख-दुःख की वस्तु बन जाती है। इसमें कोई सन्देह नहीं।

गीत की उपर्युक्त परिभाषा में निम्नलिखित विशेषताएँ व्यजित की गई हैं—

- १—भावातिरेकता ।
- २—गिने चुने शब्दों में स्वर-साधना ।

डॉ० रामकुमार वर्मा का दृष्टिकोण—“गीतिकाव्य की रचना आत्माभिव्यक्ति के दृष्टिकोण से ही होती है, उसमें विचारों की एकरूपता रहती है।”

अतः सफल गीतिकाव्य में ये चार बातें—आत्माभिव्यक्ति, विचारों की एकरूपता, सगीत और सक्षिप्तता होनी आवश्यक है। —इतिहास, पृ० ५६।

उपर्युक्त उद्धरण से स्पष्ट है कि डॉ० रामकुमार वर्मा ने गीतिकाव्य की चार विशेषताएँ बताई हैं—

- | | |
|--------------------|------------------------|
| १—आत्माभिव्यक्ति । | ३—सक्षिप्तता । |
| २—सगीतात्मकता । | ४—विचारों की एकरूपता । |

✓ उपर्युक्त परिभाषाओं की आलोचना और अपना दृष्टिकोण

उपर्युक्त सभी परिभाषाएँ व्यापक होते हुए भी किसी न किसी दृष्टि से अपूर्ण प्रतीत होती हैं। प्रत्येक परिभाषा में गीतिकाव्य के कुछ न कुछ तत्त्व सन्निविष्ट होने से छूट गए हैं। गीतिकाव्य को यदि हम परिभाषावद्ध करना चाहें तो कह सकते हैं कि गीतिकाव्य अन्तर्वृत्ति निरूपक वह निरपेक्ष रचना है जिसमें शब्द और लय का सामंजस्य, माधुर्य, प्रवाहात्मकता, कोमल भावनाओं का उद्रेक तथा प्रभाव-ऐक्य के साथ-साथ कवि का अन्तर्दर्शन भी शब्द-चित्रों में सँजोया रहता है। अधिक स्पष्ट शब्दों में कहना चाहें तो गीतिकाव्य की निम्नलिखित विशेषताएँ निर्दिष्ट की जा सकती हैं —

- १—अन्तर्वृत्ति प्रधानता अथवा सञ्जैकित्विटी ।
- २—सगीतात्मकता ।
- ३—निरपेक्षता या पूर्वापर-सम्बन्ध-विहीनता ।

४—रसात्मकता और रजकता ।

५—भावातिरेकता या रागात्मक अनुभूतियों की कसावट ।

६—शब्द-चयन और चित्रात्मकता ।

७—समाहित प्रभाव ।

८—मार्मिकता ।

९—सक्षिप्तता ।

१. अन्तर्वृत्ति प्रधानता—पाश्चात्यो ने काव्य के दो प्रकार बताए हैं बाह्यार्थ निरूपक और अन्तर्वृत्ति निरूपक । गीतिकाव्य अन्तर्वृत्ति निरूपक काव्य है । इसमें कवि की अन्तर्वृत्तियों, उसके अन्तर्दर्शनी तथा उसके सुख-दुःख, राग-द्वेष आदि की सरस अभिव्यक्ति रहती है ।

२ सगीतात्मकता—ध्वनि और सगीत का साहित्य और जीवन से बड़ा घनिष्ठ सम्बन्ध है । सगीत में जीवनदायिनी शक्ति होती है । उसका प्रभाव चिरन्तन, परम और व्यापक होता है । सगीत और लय के अनुरूप ही फल की प्राप्ति होती है । सगीत का कोई रूप मन को मुग्ध करता है , कोई आत्मा को आनन्द-विभोर करता है । गीतिकाव्य का महत्त्व इसी में है कि वह हमारी सम्पूर्ण चेतना को मुग्ध करके उसे रसधारा से सराबोर कर देता है ।

३ निरपेक्षता—गीतिकाव्य में एक घटना, एक परिस्थिति, एक अनुभूति का आत्मानुभूति-प्रधान वर्णन रहता है । वह वर्णन अपने में पूर्ण रहता है । उसके लिए किसी प्रकार के पूर्वापर सम्बन्ध की आवश्यकता नहीं होती । उसमें भावों और विचारों की एकरूपता रहती है ।

४ रसात्मकता या रजकता—गीत शब्द में कथामूलक रोचकता बहुत कम होती है । उसमें साग रस का परिपाक भी नहीं मिलता है । अतः उसमें ऐसे तत्त्वों की प्रतिष्ठा की जानी चाहिए जिससे श्रोता का मन उल्लसित और चमत्कृत हो सके । वाग्विदग्धता, उक्ति-वैचित्र्य तथा अन्य प्रकार के चमत्कारों की योजना करके गीत को रोचक और रजक बनाया जाता है ।

५. भावातिरेकता या रागात्मक अनुभूतियों की कसावट—गीतिकाव्य में सुकोमल भावनाओं और अनुभूति का प्रचण्ड प्रवेग रहता है । वह प्रवेग ही श्रोता के मन को आप्लावित कर देता है, जिससे वह भाव-विभोरता की अवस्था को प्राप्त हो जाता है । यह भाव-विभोरता की अवस्था मेरी समझ में साधारणीकरण की एक निम्न स्थिति है । गीतिकाव्य में साधारणीकरण का प्रश्न नहीं उठता । साधारणीकरण के लिए विभावानुभाव सचारी आदि का संयोग आवश्यक होता है । गीतिकाव्य में रस-निष्पत्ति के केवल दो-एक अंग ही विद्यमान रहते हैं । अतः पूर्ण रस-निष्पत्ति ही नहीं सकती । फिर साधारणीकरण किस प्रकार हो सकेगा । गीतिकाव्य में पूर्ण रस-परिपाक के लिए बहुत कम स्थान रहता है । अतः उसमें साधारणीकरण की स्थिति भी नहीं उदय हो पाती है । उस कमी को पूर्ण करने के लिए कवि अपनी गीति-रचना में सुकोमल भावनाओं का एक ऐसा तूफान उड़ेलता है कि पाठक की चित्तवृत्ति उस तूफान में बह जाती है और वह भावमग्न हो

जाता है। थोड़ी देर के लिए वह आनन्द के ऐसे अगाध रस-सागर में डूब जाता है, जहाँ रस पान करके अनन्त तृप्ति का अनुभव करने लगता है। अगर कवि गीति-काव्य में सुकोमल और मार्मिक भावनाओं का तूफान न उँडेले तो वह गीतिकाव्य न रहकर सामान्य मुक्तक रचना भर रह जायगी।

शब्द-चयन और चित्रात्मकता—गीति-काव्यकार का दायित्व प्रबन्धकार से कहीं अधिक होता है। प्रबन्धकार को अपनी लम्बी-चौड़ी कहानी के माध्यम से मनमाने ढंग पर कहने का अवसर होता है, किन्तु गीतिकार को अपनी छोटी सी रचना में अपने भावों को पाठकों के मस्तिष्क के आगे प्रस्तुत करना पड़ता है। इसके लिए उसे शब्द-चयन और चित्र-विधान की कलाओं का आश्रय लेना पड़ता है। वह सार्थक, औचित्यपूर्ण, लाक्षणिक, व्यजनात्मक, प्रतीकात्मक, एवं रूपकात्मक शब्दों के प्रयोग से एक-एक शब्द में एक-एक इतिहास ढूँँस देता है। अपनी इसी शब्द-चयन कला के सहारे वह छोटी सी रचना में बहुत बड़ी बातों को कहने में समर्थ होता है। कभी-कभी गीतिकार को चित्र-विधान कला का भी आश्रय लेना पड़ता है। गीतिकार अपनी अनुभूतियों को पाठकों के हृदय तक पहुँचाने के लिए उन्हें साकार रूप प्रदान करना चाहता है। इसके लिए वह चित्र-विधान-कला का आश्रय लेता है। वास्तव में चित्र-विधान-कला गीतिकार की सबसे महत्वपूर्ण शिल्प-विधि है।

समाहित प्रभाव—गीतिकाव्य की सबसे महत्वपूर्ण विशेषता होती है एक समाहित प्रभाव उत्पन्न करने में। जिस गीत का समाहित प्रभाव जितना व्यापक और मार्मिक होता है वह गीत उतना ही सुन्दर माना जाता है।

मार्मिकता—मार्मिकता गीतिकाव्य की सबसे प्रमुख विशेषता है। यह मार्मिकता गीतिकाव्य का प्राण है। इसके अभाव में गीतिकाव्य गीतिकाव्य कहलाने का अधिकारी नहीं रहता। यह मार्मिकता, अनुभूति, भावना, शैली, व्यजना, सभी में प्रतिष्ठित रहनी चाहिए। सामान्य कवि लोग इस मार्मिकता को लाने के लिए ही विविध प्रकार के चमत्कारों की योजना करते हैं।

गीतिकाव्य के विविध भेद

गीतों का विभाजन कई दृष्टियों से किया जा सकता है। भाषा, देश, अवसर, वर्ण्य विषय और विधान।

भाषा के आधार पर अंग्रेजी, हिन्दी, उर्दू, रूसी, फ़्रेच, इटेलियन आदि अनेक प्रकार गीतों के हो सकते हैं। किन्तु यह विभाजन बहुत व्यापक है। अवसर के आधार पर गीतों के नाम सोहर आदि प्रचलित हैं। किन्तु सबसे महत्वपूर्ण विभाजन वर्ण्य-विषय-विधान के आधार पर सम्पन्न हुआ है। इस आधार पर गीतों के निम्नलिखित भेद किए गए हैं —

- | | |
|------------------------|-----------------------------------|
| १—वीर गीत। | ७—रूपक गीत। |
| २—करण गीत। | ८—विचारात्मक गीत। (रिफ्लेक्शन्स)। |
| ३—व्यंग्य गीत। (सेट्स) | ९—सम्बोधि गीत। (ओड)। |
| ४—सामाजिक गीत। | १०—चतुर्दशपदी गीत। (क्वेट्ट)। |
| ५—उपलम्भ गीत। | ११—अन्य प्रकार। |
| ६—गीति-नाट्य। | |

१. वीर गीत—किमी वीर के चरित्र को आधार बना कर गाये जाने वाले गीत 'वीर गीत' कहलाते हैं। इस कोटि के गीतों में प्रायः कथा और संगीतात्मकता का मिश्रण रहता है। इस प्रकार के गीत प्रबन्धोन्मुख रहते हैं। प्रायः देखा जाता है कि इनकी संगीतात्मकता क्षीण हो जाती है और कथात्मकता बढ़ती जाती है। आल्हखण्ड वीर गीत के रूप में ही प्रसिद्ध है। इस कोटि के गीतों की भाषा प्रसाद और ओज गुण सम्पन्न होती है। आधुनिक कवियों ने वीर गीत बहुत कम लिखे हैं।

२. करुण गीत—अंग्रेजी में इसके लिए Elegy शब्द का प्रयोग किया जाता है। ग्रीक में विशेष प्रकार के छन्द-विधान को ही इलेजी कहा जाने लगा था। इसका परिणाम यह हुआ कि उस प्रकार के छन्द में लिखे गए गीत एलेजी कहलाने लगे। वास्तव में करुण गीतों में छन्द-विधान के साथ-साथ करुण भावना की अभिव्यक्ति भी नितान्त आवश्यक होती है। कहना न होगा कि हिन्दी के शोक-गीतों का प्रणयन अंग्रेजी के शोक-गीतों के अनुकरण पर हुआ है। प्रसाद का 'आँसू' हिन्दी का एक श्रेष्ठ-करुण गीत है। दिनकर लिखित "नई दिल्ली" शीर्षक कविता में भी हमें शोक गीत का परिष्कृत रूप दिखाई पड़ता है।

३. व्यंग्य गीत—व्यंग्य गीत उन गीतों को कहते हैं जिनमें किसी वस्तु, स्थान या बात पर व्यंग्य या कटाक्ष किया गया हो। व्यंग्य गीतों की रचना हिन्दी में भारतेन्दु-युग में अधिक हुई थी। आधुनिक कवियों में व्यंग्य गीत रचयिताओं में निराला का नाम लिया जा सकता है। इनकी प्रसिद्ध रचना 'कुकुरमुत्ता' एक सफल व्यंग्यगीत है।

४. उपालम्भ गीत—वह गीत जिसमें किसी प्रकार का व्यंग्यपूर्ण उपालम्भ रहता है, उपालम्भ गीत कहलाता है। सूरदास का भ्रमर गीत हिन्दी का श्रेष्ठ उपालम्भ गीत है।

५. गीति-नाट्य—गीति-नाट्य को अब स्वतन्त्र काव्य का रूप समझा जाने लगा है। हमने भी इसका स्वतन्त्र रूप से ही विवेचन किया है। यह नाट्य गीतिकाव्य और नाट्य का मिश्रित रूप है। गीति-नाट्यों में प्रसाद रचित 'करुणालय', 'महाराणा का महत्त्व', निराला रचित 'पंचवटी प्रसंग'; उदय शंकर भट्ट प्रणीत 'मत्स्यगन्धा' और 'विश्वामित्र', भगवती चरण वर्मा लिखित 'तारा', और केदारनाथ प्रभात रचित 'सर्वज्ञ' विशेष उल्लेखनीय हैं। इनका विस्तृत विवेचन इस ग्रन्थ में नाटक के अन्तर्गत देखिए।

६. रूपक गीत—जिन गीतों में कवि लोग रूपकों के सहारे अपनी भावनाओं को अभिव्यक्त करते हैं, उन्हें रूपक गीत कहते हैं। छायावादी कवियों के अधिकांश गीत इसी कोटि में आते हैं।

७. विचारात्मक गीत—जिन गीतों में अनुभूति के स्थान पर विचारात्मकता की प्रधानता रहती है उन्हें विचारात्मक गीत कहते हैं। हिन्दी में इस कोटि के गीतों की रचना निराला ने की है। उनकी 'मैं और तुम' शीर्षक रचना ऐसा ही गीत है।

८. सम्बोधि गीत—सम्बोधि गीत वे होते हैं जिनमें कवि किसी वस्तु को सम्बो-

धित करके अपनी भावात्मक प्रतिक्रियाओं की अभिव्यक्ति करता है। अंग्रेजी में इस प्रकार के गीत बहुत हैं। उन्हीं के अनुकरण पर हिन्दी में भी बहुत से सम्बोधि गीत लिखे गए हैं, जैसे पन्त की 'छाया', निराला की 'यमुना के प्रति', शीर्षक कविताएँ। सम्बोधि गीत संस्कृत में भी थे। मेघदूत सुन्दर सम्बोधि गीत है। उसके अनुकरण पर 'औध' के 'पवनदूत' की रचना हुई है।

६. चतुर्दश पदी गीत—यह अंग्रेजी सॉनेट का हिन्दी पर्याय कहा जा सकता है। हिन्दी में इस प्रकार के गीत बहुत कम हैं।

अन्य प्रकार—इनके अतिरिक्त और भी कई प्रकार के गीत देखने को मिलते हैं ; जैसे, चारण गीत, पत्रगीत, प्रणय गीत, Courting Lyrics आदि। किन्तु इन कोटियों से सम्बन्धित गीत हिन्दी में बहुत कम हैं।

नीतिकाव्य और उसके भेद-प्रभेद

नीतिकाव्य भारतीय साहित्य का परम महत्त्वपूर्ण अंग है। डॉ० विन्टरनिट्ज़ का यह कथन कि नीति-साहित्य-सर्जना में भारतीयों की बराबरी कोई जाति नहीं कर सकती, पूर्णतया सत्य है। इसका कारण भारतीयों की आदर्श और धर्म-प्रियता है।

नीति शब्द 'नी' धातु से बना है। 'नी' का अर्थ होता है ले जाना या आगे ले जाना। इस आधार पर नीति-रचना उसी कृति को कहेंगे जो मानव समाज को संस्कृत कर ऊर्ध्वोन्मुखी बनावे।

प्राचीन साहित्य में नीतिशास्त्र की रचना के सम्बन्ध में रोचक कथाएँ दी हुई हैं। इनमें से कुछ कथाओं की चर्चा डॉ० भोलानाथ तिवारी ने 'अपने हिन्दी नीतिकाव्य' में की है। यहाँ पर दो एक कथाएँ संकेतित कर देना अनुचित न होगा। महाभारत के शान्ति पर्व के ५६वें अध्याय में दी हुई एक कथा के अनुसार सत्ययुग में सृष्टि रचना के कुछ दिनों बाद लोक पथभ्रष्ट होकर पाप में प्रवृत्त होने लगा। मनुष्यों को इन पापों से निवृत्त करने के लिए तथा लोक-रक्षा के हेतु ब्रह्मा जी को नीतिशास्त्र की रचना करनी पड़ी। वह नीतिशास्त्र ब्रह्मा जी से महादेव जी को प्राप्त हुआ। महादेव से इन्द्र ने उपलब्ध किया। इन्द्र ने उसे बृहस्पति जी को समर्पित कर दिया। बृहस्पति जी से वह शुक्राचार्य जी को प्राप्त हुआ। प्रारम्भिक नीतिशास्त्र में एक लाख अध्याय थे। संक्षिप्त होते-होते उसमें एक हजार अध्याय रह गए। वह रचना अब शुक्र नीति के नाम से प्रसिद्ध है। उपर्युक्त कथा से इतना अवश्य प्रकट होता है कि नीतिशास्त्र का प्रणयन लोक-रक्षा की भावना से हुआ था। इस भावना की अभिव्यक्ति शुक्र नीति की परिभाषा से होती है। उसमें लिखा है कि नीतिशास्त्र धर्म, अर्थ, काम और मोक्ष का प्रवर्तक होता है। यह ससार की धारणा को स्थिर करने वाला और उसकी मर्यादा को रक्षित करने वाला तत्व है।

जिस काव्य की प्रमुख प्रवृत्ति नीति एवं उपदेश-प्रधान होती है, उसे नीति काव्य कहते हैं। यहाँ पर प्रश्न उठता है कि क्या नीति-प्रधान रचनाएँ काव्य कहलाने की अधिकारिणी हो सकती हैं। इस सम्बन्ध में कुछ लोगो का उत्तर

निपेक्षात्मक है, किन्तु मेरी अपनी दृढ़ धारणा है कि यदि किसी कृति में मानव हृदय को स्पर्श करने की क्षमता है, हमारी प्रसुप्त रागात्मक शक्तियों को प्रबुद्ध करके उत्तेजित करने की शक्ति है, तो उसमें चाहे नीति या उपदेश ही क्यों न प्रतिष्ठित किए गए हों, उसे काव्य कहना सर्वथा उपयुक्त है। मैं तो यहाँ तक कह सकता हूँ कि जो साहित्यिक सृष्टि मानव से मानव बनने का सदाग्रह नहीं करती वह चाहे काव्य के सभी लक्षणों से समन्वित क्यों न हो, ठीक उसी तरह से काव्य कहलाने की अधिकारिणी नहीं है जिस प्रकार स्त्री-काल सब प्रकार के वस्त्राभूषणों से सुशोभित होते हुए भी प्राणवत्ता के अभाव में रमणी कहलाने के अधिकार से वंचित ही रहेगा। अतः साहित्य में मानव को मानव बनाने का सदाग्रह तो होना ही चाहिए। हाँ, इतना अवश्य है कि वह सदाग्रह कान्ता-सम्मित शैली में ही व्यक्त किया जाना चाहिए। कान्ता-सम्मित शैली के अभाव में नीतिकाव्य सूक्ति ही कहला सकेगा, नीतिकाव्य नहीं। शुक्ल जी ने जिन नीतिकवियों को कवि मानने से इनकार किया है, (हिन्दी साहित्य का इतिहास, पृ० २४२) उनमें कान्ता-सम्मित शैली का अभाव है। जिन लोगों ने कान्ता-सम्मित शैली में नीति और उपदेश का प्रतिष्ठा की है, उनकी उन्होंने सर्वत्र प्रशंसा ही की है। कान्ता-सम्मित शैली के विविध प्रसाधनों में अन्योक्ति का स्थान महत्त्वपूर्ण है। अन्योक्ति लिखने वालों में दीनदयाल गिरि का स्थान महत्त्वपूर्ण है। शुक्ल जी ने उनकी मुक्त कण्ठ से प्रशंसा की है।

(देखिये हिन्दी साहित्य का इतिहास; पृ० ४२७)

नीतिकाव्य के विविध रूप—ऊपर मैं बता आया हूँ कि नीतिकाव्य कहलाने की अधिकारिणी वे ही नीति और उपदेश-प्रधान रचनाएँ हैं, जिनकी अभिव्यक्ति कान्ता-सम्मित शैली में होती है। इसका अर्थ यह हुआ कि कान्ता-सम्मित शैली के भेदों के आधार पर ही नीति-काव्य के प्रभेदों का परिगणन किया जाना चाहिए। इस दृष्टि से नीति-काव्य सभी रचनाओं को निम्नलिखित भागों में बाँट सकते हैं—

१—कवीर आदि की रूपक, उलटवासियाँ आदि प्रधान नीति-काव्यमयी रचनाएँ।

२—अन्योक्ति-परक रचनाएँ। इस वर्ग में दीनदयाल गिरि की रचनाएँ विशेष रूप से उल्लेखनीय हैं।

३—समासोक्ति-परक रचनाएँ। इस वर्ग में प्रबन्ध-काव्यों की नीति-रचनाएँ आवेंगी।

४—व्यजना के रूप में नीति या उपदेश प्रकट करने वाली रचनाएँ।

नीतिप्रधान रचनाओं के यही चार प्रकार प्रमुख हैं किन्तु कुछ रचनाएँ ऐसी भी होती हैं जिनमें काव्यत्व की प्रधानता न होकर भी कथनमूलक चमत्कार की प्रधानता होती है, उन्हें हम सूक्ति कहना उचित समझते हैं। हिन्दी का कलेवर इस प्रकार की चमत्कार-प्रधान कविताओं से भरा पड़ा है। इस प्रकार नीति-मुक्तक काव्य के स्थूल रूप से दो भेद हो गए—

१—कान्ता-सम्मित शैली में अभिव्यक्त, नीति और उपदेश-प्रधान रचनाएँ।

२—विविध प्रकार के कथनमूलक चमत्कारों से विशिष्ट नीति-परक उक्तियाँ जो सूक्तियों के अन्तर्गत आती हैं।

इनके अतिरिक्त भी एक तीसरी प्रकार की रचनाएँ मिलती हैं। वे शुद्ध नीति-प्रधान रचनाएँ हैं। इस कोटि की रचनाओं में न तो कान्ता-सम्मित शैली का ही प्रयोग मिलता है और न किसी प्रकार के चमत्कार की योजना ही पाई जाती है। इस प्रकार की उक्तियों को मैं अवर काव्य की श्रेणी में रखता हूँ। काव्य की सीमा से मैं इन्हें भी नहीं निकाल सकता क्योंकि इनमें भी जन-जीवन को स्पर्श करने का प्रयास मिलता है। जो रचना थोड़ा भी जन-जीवन या जन-हृदय को स्पर्श करने में समर्थ हो वह काव्य की सीमा से बहिष्कृत नहीं की जा सकती।

हिन्दी का नीति-साहित्य—हिन्दी में एक विस्तृत नीति-साहित्य उपलब्ध है। इसका विस्तृत विवरण डॉ० भोलानाथ तिवारी के 'हिन्दी नीतिकाव्य' पृ० २० पर देखा जा सकता है। प्रसिद्ध नीतिकार और उनकी रचनाओं के नाम इस प्रकार हैं—

गोरखनाथ	...	फुटकर पद।
कबीर तथा अन्य सत कवि	...	फुटकर पद और साखी।
तुलसी	..	दोहावली।
गग	..	फुटकर पद।
रहीम	..	दोहावली।
रूपचन्द्र जैन	...	परमार्थी दोहशतक।
वृन्द	...	वृन्द सतसई।
गिरिधर	...	कुण्डलियाँ।
बाकी दासी	.	नीति मजरी, कृपण दर्पण, सतोष बावनी, भूप भूषण, आदि।
दीनदयाल गिरि	...	अन्योक्ति, कल्पद्रुम, दृष्टान्त तरंगिणी।
बुध जन	...	बुध जन सतसई।
हरिऔध	...	दिव्य दोहावली।
रामचरित उपाध्याय	...	सूक्ति शतक।
दुलारेलाल भार्गव	...	दुलारे दोहावली के नीति छन्द।

रीति-मुषतक—रीति शब्द संस्कृत की 'रीड्' धातु से 'ऋन्' प्रत्यय के योग से व्युत्पन्न हुआ है। 'काव्यालंकार सूत्र' में रीति की परिभाषा देते हुए लिखा है 'विशिष्टा पद रचना रीति' अर्थात् विशेष प्रकार की पद-रचना को रीति कहते हैं। 'विशेषोगुणात्मा' विशेष प्रकार का अर्थ है गुण नामक काव्योपादान से सुशोभित होना। अर्थात् जो रचना गुण नामक विशिष्ट प्रकार के काव्योपादान से विशिष्ट होती है उसे रीति कहते हैं। वक्रोक्तिकार ने रीति की परिभाषा कुछ अधिक व्यापक रूप में की है। उन्होंने रीति को 'कवि प्रधान हेतु' कहा है। आनन्दवर्द्धन ने 'वाक्य वाचक चारुत्व हेतु' कहा है। इन सबका अभिप्राय यही है कि रीति विविध काव्योपादानों से विशिष्ट रचना को कहते हैं। धीरे-धीरे रीति का यह अर्थ और भी अधिक व्यापक हो गया और वह सामान्यतया परम्परागत रस, गुण,

अलंकारादि काव्योपादानों से विशिष्ट रचना का वाचक बन गया। इन सब उपादानों से विशिष्ट रचना को स्वभावतः रीतिवद्ध रचना कहा जाने लगा। जब निरपेक्ष फुटकर पदों में किन्हीं काव्य शास्त्रीय तत्त्वों की अभिव्यक्ति लक्ष्य-लक्षण शैली में की जाती है, तब उसे रीति-मुक्तक कहते हैं। हिन्दी के रीतिकाल की अधिकांश रचनाएँ रीति-मुक्तक ही हैं।

मुक्तक और प्रबन्ध में अन्तर

हमारे प्राचीन संस्कृत आचार्यों ने अभिव्यक्ति रूप के आधार पर काव्य के स्थूल रूप से दो विभाग किए हैं—गद्य और पद्य। पद्य के पुनः दो विभाग हुए—मुक्तक और प्रबन्ध। निबद्ध रचनाओं को प्रबन्ध और अनिबद्ध रचना को मुक्तक कहते हैं—

अनिबद्ध मुक्तक निबद्ध प्रबन्धरूपमिति प्रसिद्धिः ।

—काव्यालंकार सूत्रवृत्ति १।३।२७

प्रबन्ध और मुक्तक के पारस्परिक अन्तर को स्पष्ट करने का प्रयास आचार्य शुक्ल ने भी किया है। वे लिखते हैं, “यदि प्रबन्ध काव्य एक विस्तृत वनस्थली है तो मुक्तक एक चुना हुआ गुलदस्ता।” (हिन्दी साहित्य का इतिहास, पृ० २४७) अधिक स्पष्ट करना चाहे तो कह सकते हैं यदि एक माला है तो दूसरा केवल एक सुमन।

प्रबन्ध और मुक्तक दोनों ही पद्यात्मक काव्य के दो प्रकार हैं। रमणीयता, अभिव्यक्ति-सौष्ठव और चमत्कार-योजना की दृष्टि से दोनों में कोई मौलिक भेद नहीं होता। भेद होता है पूर्वापर सम्बन्ध निर्वाह तथा निरूप्य वस्तु की दृष्टि से।

प्रबन्ध में सर्वत्र सानुबन्ध कथा होती है। उस कथा में पूर्वापर-सम्बन्ध-निर्वाह, प्रकथन-प्रवाह, कथावस्तु का सुगठित विन्यास एवं सागर रस परिपाक अवश्य पाया जाता है। मुक्तक काव्य में इन सब बातों का अभाव रहता है। इनके स्थान पर उसमें निरपेक्ष चित्रण, चमत्कार योजना, रसाभिव्यक्ति आदि तत्त्व विद्यमान रहते हैं। दोनों काव्य-रूपों में दूसरा अन्तर वर्ण्य विषय को लेकर स्पष्ट किया जा सकता है। प्रबन्ध में सम्पूर्ण जीवन की भाँकी प्रस्तुति की जाती है जब कि मुक्तक में उसके किसी रमणीय पक्ष के सौन्दर्योद्घाटन पर ही ध्यान केन्द्रित रहता है।

प्रबन्ध काव्य के प्रमुख तत्त्व

प्रबन्ध काव्य के स्वरूप की मीमांसा भारतीय और पाश्चात्य सभी विद्वानों ने की है। भारतीय विद्वानों में संस्कृत और हिन्दी आचार्यों के दृष्टिकोण विशेष रूप से दृष्टव्य हैं।

संस्कृत आचार्यों का मत—संस्कृत में प्रबन्ध के स्वरूप पर विस्तृत प्रकाश डालने वालों में ध्वन्यालोककार आनन्दवर्द्धन का नाम ही विशेष उल्लेखनीय है। उनसे अधिक व्यापक एवं विस्तृत विवेचन और किसी आचार्य ने नहीं किया है।

ध्वन्यालोककार का मत—हमारे यहाँ प्रबन्ध काव्य को मुक्तक की अपेक्षा अधिक महत्त्व दिया जाता रहा है। किन्तु आश्चर्य है कि प्रबन्ध के तत्त्वों की

मीमांसा बहुत कम आचार्यों ने की है। केवल ध्वन्यालोककार ने इसका विस्तृत विवेचन किया है। ध्वन्यालोककार ने प्रबन्ध के निम्नलिखित प्रमुख तत्त्व बताए हैं—

१. विभाव भावानुभाव संचार्योचित्य चारुण ।

विधि. कथा शरीरस्थवृत्तस्योत्प्रेक्षितस्य वा ॥

अर्थात् प्रबन्धकाव्य में कवि भाव, विभाव, अनुभाव, संचारी भाव के औचित्य से रमणीय भूत, ऐतिहासिक अथवा कल्पित कथावस्तु की प्रतिष्ठा करता है।

२ इतिवृत्तवशायाता त्यक्त्वाऽ नुनुगुणा स्थितिम् ।

उत्प्रेक्ष्याप्यन्तराभीष्ट रसोचित कथोन्नय ॥

अर्थात् सफल प्रबन्धकार ऐतिहासिक कथा के उन अंशों को जिनसे रस-परिपाक में कोई सहायता नहीं मिलती, काट-छांट कर रस के पोषण करने वाले अंशों की कल्पना करता है। इस प्रकार कथा का सस्कार भी बड़ा आवश्यक होता है।

३ सन्धिसन्ध्यग घटन रसाभिन्वक्त्यपेक्षया ।

न तु केवलया शास्त्र स्थितिसम्पादनेच्छया ॥

अर्थात् प्रबन्ध में वस्तु-विन्यास भी समुचित रूप में किया जाना चाहिए। इसके लिए सन्धि, सन्ध्यगो का यथास्थान नियोजन होना चाहिए। किन्तु कवि को ऐसा केवल शास्त्रीय विधान की लकीर पीटने की दृष्टि से नहीं करना चाहिए। ऐसा करते समय उसे इसके गौरव को ध्यान में रखना चाहिए।

४. उद्दीपन प्रशमने यथावसरमन्तरा ।

रसस्थारब्धविश्रान्तरनुसन्धानमगिन ।

अर्थात् इस बात को सदैव ध्यान में रखना चाहिए कि कहाँ पर रसो के उद्दीप्त स्वरूप प्रस्तुत करने हैं और कहाँ उसका प्रशमित रूप नियोजित करना है।

इसके साथ ही साथ प्रधान रस का भी सदैव स्मरण रखना चाहिए। उसकी उपेक्षा कदापि नहीं होनी चाहिए।

५. अलकृतीना शक्तावप्यानुरूप्येण योजनम् ।

प्रबन्धस्य रसादीना व्यजकत्वे निबन्धनम् ॥

अर्थात् अलकारों की योजना रसानुरूप ही होनी चाहिए।

प्रबन्ध के उपर्युक्त स्वरूप निरूपण का अध्ययन करने पर हम इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि ध्वन्यालोककार ने प्रबन्ध कथा में रस के समुचित परिपाक को ही सबसे अधिक महत्त्व दिया है। कथा का प्रकथन, प्रवाह एवं विन्यास सब कुछ रस को दृष्टि में रखकर किया जाना चाहिए। यह ही आचार्य आनन्दवर्द्धन का प्रमुख मन्तव्य प्रतीत होता है।

प्रबन्ध स्वरूप के सम्बन्ध में प्रसिद्ध हिन्दी विद्वानों का दृष्टिकोण

हिन्दी में प्रबन्ध के स्वरूप पर बहुत कम विद्वानों ने विचार किया है। विचार करने वाले विद्वानों में भी आचार्य शुक्ल का दृष्टिकोण विशेष रूप से दृष्टव्य है।

आचार्य शुक्ल का मत—शुक्ल जी ने प्रबन्ध के स्वरूप पर विचार करते हुए लिखा है, “प्रबन्ध काव्य में मानव जीवन का एक पूर्ण दृश्य होता है। उसमें घटनाओं की सम्बद्ध शृंखला और स्वाभाविक क्रम से ठीक-ठीक निर्वाह के साथ-साथ हृदय को स्पर्श करने वाले तथा उसे नाना भावों का रसात्मक अनुभव कराने वाले प्रसंगों का समावेश होना चाहिए। इतिवृत्त के निर्वाह से रसानुभव नहीं कराया जा सकता। उसके लिए घटनाचक्र के अन्तर्गत ऐसी वस्तुओं और व्यापारों का प्रतिबिम्बित चित्रण होना चाहिए जो श्रोता के हृदय में रसात्मक तरंगें उठाने में समर्थ हों। अतः कवि को कही तो घटना का सकोच करना पड़ता है और कही विस्तार।

—जायसी ग्रन्थावली, पृ० ६६

पाश्चात्य विद्वानों के मत—पाश्चात्य विद्वानों ने प्रबन्ध काव्य पर भी विचार किया है।

अरस्तू का मत—अरस्तू ने प्रबन्ध काव्य में निम्नलिखित बातों का होना आवश्यक बताया है —

१. प्रबन्ध काव्य की कथावस्तु ट्रेजडी के सदृश नाटकीय ही होनी चाहिए।
२. उसमें किसी एक व्यापक कार्य की प्रतिष्ठा होनी चाहिए।
३. कथा में आरम्भ, मध्य एवं अन्त, यह तीनों अंश समुचित रूप से विन्यस्त और स्पष्ट होने चाहिए।

४. प्रबन्धकाव्य का कथानक सरल एवं स्वाभाविक भी हो सकता है और जटिल तथा क्लिष्ट भी।

५. ट्रेजडी के सदृश ही प्रबन्ध काव्य की कथावस्तु में परिवर्तन, अनुसंधान एवं आपत्ति का नियोजन किया जाना चाहिए।

६. गौरवमयी शैलियों में भावों की सुन्दर अभिव्यक्ति की जानी चाहिए।

७. उसमें प्रमुख कथा के साथ बहुत सी प्रासंगिक कथाएँ भी होनी चाहिए। वे एक दूसरे से पूर्णतया सम्बद्ध होनी चाहिए।

प्रबन्ध के स्वरूप की पुनर्व्याख्या

उपर्युक्त मतों का यदि मनोयोग के साथ अध्ययन करें तो दो बातें स्पष्ट हो जायेंगी। एक यह कि भारतीय विद्वान् रस को प्रबन्ध का निबद्धक सूत्र मानते हैं, जबकि पाश्चात्य विद्वानों के मतानुसार कार्य कथा का निबद्धक सूत्र होता है। इस भेद के अतिरिक्त शेष बातें पौरस्त्य और पाश्चात्य दोनों स्थानों के आचार्यों को समान रूप से मान्य हैं। वे क्रमशः इस प्रकार हैं—

१. सानुबन्ध प्रवाहपूर्ण प्रकथन।

क—आधिकारिक और प्रासंगिक कथाओं का सुसम्बद्ध होना।

ख—कार्यान्वय।

ग—कथा का प्रवाह।

घ—सम्बन्ध निर्वाह।

ङ—रोचकता।

- (i) छोटे-छोटे विनोद-पूर्ण सवादो और प्रसंगो की योजना ।
- (ii) नाटकीय परिवर्तनों की योजना ।
- (iii) नाटकीय विषमताओं की योजना ।
- (iv) घटनाओं की सकारणता ।
- (v) इतिवृत्तात्मक और रसात्मक वर्णनों का सामंजस्य ।

२ जीवन के किसी सम्पूर्ण वृक्ष का रसात्मक प्रकथन ।

३ पात्रों का चरित्र-चित्रण ।

४. पात्रों द्वारा भाव-व्यञ्जना ।

१ सानुबन्ध प्रवाहपूर्ण प्रकथन—प्रबन्ध काव्य की प्राणभूतविशेषता सानुबन्ध प्रवाहपूर्ण प्रकथन होता है । इस शीर्षक के अन्तर्गत निम्नलिखित बातें विचारणीय हैं—
क—आधिकारिक कथा और प्रासंगिक कथाओं का सुसम्बद्ध होना ।

ख—कार्यान्वय ।

ग—कथा का प्रवाह ।

घ—सम्बन्ध निर्वाह ।

आधिकारिक और प्रासंगिक कथाओं का सुसम्बद्ध होना—प्रत्येक विस्तृत प्रबन्ध में हमें प्रायः दो प्रकार की कथाएँ मिलती हैं—आधिकारिक और प्रासंगिक । सुनिबद्ध रचना वही कही जायगी जिसमें दोनों प्रकार की कथाएँ सुसम्बद्ध हों । सच तो यह है कि समस्त प्रासंगिक कथाएँ आधिकारिक कथा की पोषिका और बल प्रदान करने वाली होनी चाहिए, ठीक उसी तरह जिस तरह छोटी-छोटी नदियाँ किसी बड़ी नदी से स्थान-स्थान पर मिल कर उसका पोषण करती हैं । जिस प्रकार छोटी-छोटी नदियाँ बड़ी नदी के समानान्तर या उससे अलग रहकर महत्त्वहीन हो जाती हैं, उसी प्रकार वे प्रासंगिक कथाएँ जो आधिकारिक कथा से सुसम्बद्ध होकर उसकी पोषिका नहीं बनती, महत्त्वहीन हो जाती हैं । साथ ही रचना का प्रबन्धतत्त्व सुनिबद्ध नहीं रहता । अब प्रश्न यह है कि प्रासंगिक कथाएँ किस प्रकार आधिकारिक कथाओं का पोषण कर सकती हैं । यह पोषण प्रक्रिया द्विविध हो सकती है । एक तो नायक के चरित्र को स्पष्टतर एवं उदात्तर बनाकर, दूसरे प्रमुख कार्य को बल प्रदान करके । चरित्र-प्रधान प्रबन्धों में पहली प्रक्रिया-प्रधान रहती है और घटना-प्रधान प्रबन्ध में द्वितीय ।

कार्यान्वय—प्रत्येक प्रबन्ध में कोई कार्य अवश्य रहता है । उस कार्य के अनेक पोषक क्रिया व्यापार रहते हैं । उन सबमें एक अन्विति होनी चाहिए । अगर उनमें परस्पर अन्विति नहीं होती तो प्रबन्ध की निबद्धता सुमफल नहीं कही जायगी । इसके लिए आदि, मध्य और अन्त का सुसम्बद्ध और स्पष्ट होना आवश्यक होता है ।

कथा का प्रवाह—आचार्य शुक्ल ने प्रबन्ध के सम्बन्ध-निर्वाह के अन्तर्गत गति के विराम के विचार को महत्त्व दिया है । सफल प्रबन्ध की कथावस्तु में अनावश्यक विराम नहीं होने चाहिए । अनावश्यक विराम कथा के प्रवाह को अवरुद्ध करते हैं । सफल प्रबन्ध में कथा का प्रवाहयुक्त होना बड़ा आवश्यक होता है । कथा में प्रवाह की रक्षा और निर्वाह के लिए निम्नलिखित बातों पर ध्यान देना चाहिए—

१. मुख्य-मुख्य दृश्यो को परस्पर अन्वित होना चाहिए ।

२ कवि को वर्णन के प्रसंग में इस बात पर सदैव ध्यान देना चाहिए कि वह किसी ऐसी बात के वर्णन में तो नहीं रमा जा रहा है, जो कथा की प्रमुख घटना, प्रमुख पात्र, प्रमुख दृश्य अथवा प्रमुख क्रिया-व्यापार का पोषण और विकास करने में असमर्थ है । इस प्रवाह को बनाए रखने के लिए कवि को रोचक प्रभावोत्पादक एवं प्रभावान्वितभूलक सवादों का योजना करनी चाहिए । यदि प्रबन्ध में सवादों के लिए विशेष स्थान न हो तो कवि को रोचक चित्रणों के सहारे कथा में प्रवाह उत्पन्न करने की चेष्टा करनी चाहिए जिससे पाठकों का मन न ऊब उठे ।

सम्बन्ध निर्वाह—कथा में प्रवाह बनाए रखने के लिए सम्बन्ध निर्वाह बड़ा आवश्यक होता है । सम्बन्ध की रक्षा के लिए कवि को कहीं-कहीं सकेत, अनुमान, स्वप्न, स्मृति आदि नाटकीय उपकरणों का आश्रय लेना पड़ता है । इन सबके सहारे वह कथा की टूटती हुई शृंखला की रक्षा करने में समर्थ होता है ।

रोचकता—कथा के प्रबन्धत्व के निर्वाह के लिए उसमें रोचकता और उत्सुकता आदि का बनाए रखना बड़ा आवश्यक है । कथा में रोचकता की प्रतिष्ठा कई प्रकार से की जा सकती है ।

१ —छोटे-छोटे विनोदपूर्ण सवादों और प्रसंगों की योजना से ।

२ —नाटकीय परिवर्तनों की योजना से ।

३ —नाटकीय विषमताओं की योजना से ।

विनोदपूर्ण प्रसंगों की योजना से कभी-कभी कथा-प्रवाह भी सुरक्षित हो जाता है, और कथा की गम्भीरता और शिथिलता भी निराकृत हो जाती है । उदाहरण के लिए साकेत में हम उर्मिला के सवाद को ले सकते हैं । इस सवाद ने कथा वर्णन एवं प्रबन्धत्व में प्राण फूँक दिये हैं । सफल प्रबन्धकार सदैव इस प्रकार के प्रसंगों की कल्पना कर लेते हैं ।

ड्रेमेटिक टर्न या नाटकीय परिवर्तन भी कथा में रोचकता बनाए रखने में समर्थ होते हैं । परिस्थितियों को जब कवि सहसा ऐसी आकस्मिक मोड़ दे देते हैं, जिनकी कोई आशा नहीं होती, तब ऐसे परिवर्तनों को देखकर पाठक स्तम्भित और मन्त्र-मुग्ध हो जाते हैं ।

१. नाटकीय विषमता—प्रबन्ध में रोचकता की प्रतिष्ठा कभी-कभी नाटकीय विषमता के द्वारा भी हो जाती है । कभी-कभी कवि ऐसी बात कह देता है जिसके दो अर्थ निकलते हैं । एक अर्थ वर्तमान से सम्बन्धित रहता है और दूसरा किसी भावी घटना का सकेत होता है । यह विषमता प्रायः दो प्रकार की होती है—एक परिस्थिति-जन्य दूसरी शब्द-जन्य । सफल प्रबन्धकार इनकी योजना कर वर्णन में रोचकता उत्पन्न करने में समर्थ होते हैं ।

सफल प्रबन्ध के लिए यह भी बड़ा आवश्यक होता है कि घटनाएँ सकारण और पूर्वापर सम्बन्ध से युक्त हों । कवि अपने प्रबन्ध में जिन घटनाओं को नियोजित कर वे उनके घटित होने के कारण को किसी न किसी प्रकार से निर्दिष्ट अवश्य

कर दे। ऐसा करने से पाठको की जिज्ञासा वृत्ति परितृप्त रहेगी और प्रबन्ध की निबद्धता सफल रहेगी।

प्रत्येक प्रबन्ध में वस्तु वर्णन दो प्रकार के मिलते हैं—एक इतिवृत्तात्मक और दूसरे रसात्मक। रसात्मक प्रसंगों की रसात्मकता भाव-व्यजना पर आश्रित रहती है। इतिवृत्तात्मक प्रसंगों का महत्त्व केवल दो बातों में शृंखला जोड़ने की दृष्टि से होता है। रसात्मक प्रसंग उनकी नीरसता और शिथिलता को निराकृत करके प्रबन्ध को रोचक और सरस बना देते हैं। अतः यह आवश्यक होता है कि इतिवृत्तात्मक वर्णन के साथ-साथ रसात्मक वर्णन भी गुथे हुए हो। यह रसात्मक वर्णन पात्रों द्वारा भाव-व्यजना के रूप में होते हैं, या विनोदपूर्ण परिस्थितियों के रूप में, या फिर सरस दृश्य वर्णन के रूप में होते हैं।

२. जीवन के किसी सम्पूर्ण दृश्य का रसात्मक प्रकथन—प्रबन्ध-काव्य के कथानक ऐतिहासिक और कल्पित दोनों ही प्रकार के हो सकते हैं, किन्तु उनका विषय जीवन का कोई सम्पूर्ण दृश्य होना चाहिए। यदि जीवन के किसी एक अंश का ही वर्णन किया गया हो तो भी उसका पूर्ण और व्यापक होना आवश्यक होता है।

३. पात्रों का चरित्र-चित्रण—प्रबन्ध-काव्य में जीवन के किसी एक पूर्ण दृश्य का चित्रण रहता है। प्रत्येक पूर्ण दृश्य कई पात्रों के क्रियाकलापों से मिल कर बनता है। अतः प्रबन्ध में पात्रों का चरित्र-चित्रण होना स्वाभाविक है, चाहे वह अनायास हो जाय। एक बात और है—जिस रचना में एक से अधिक पात्र होते हैं उनमें सवादों का होना अनिवार्य हो जाता है। सवाद चरित्र-चित्रण, प्रकथन, प्रवाह, वस्तु-विकास आदि में बहुत सहायक होते हैं।

४. पात्रों द्वारा भाव-व्यजना—प्रबन्ध-काव्य में सारा सौष्ठव पात्रों द्वारा भाव-व्यजना में रहता है। शुक्ल जी ने इस विशेषता को बहुत महत्त्व दिया है। उन्होंने लिखा है कि भाव-व्यजना करते समय दो बातें विचारणीय होती हैं —

(क)—कितने भावों और गूढ़ मानसिक विकारों तक कवि की दृष्टि पहुँची है।

(ख)—कोई भाव कितने उत्कर्ष तक पहुँचा है।

कुछ प्रबन्ध-काव्यों में भाव-व्यजना का पहला रूप दिखाई पड़ता है। किसी में दूसरे का सौष्ठव। कुछ महाकवियों में दोनों का सौन्दर्य समान रूप से पाया जाता है।

इस प्रकार हम देखते हैं कि प्रबन्ध-काव्य का एक निश्चित स्वरूप होता है।

प्रबन्ध काव्य के भेद

प्रबन्ध के भेदों का निर्देश भारतीय और पाश्चात्य दोनों ही विद्वानों ने किया है जिनका हम पृथक्-पृथक् विवेचन करेंगे।

भारतीय विद्वानों के मतानुसार—अधिकांश संस्कृत आचार्यों ने प्रबन्ध के स्थूल रूप से दो भेद माने हैं—महाकाव्य और खण्डकाव्य। कुछ विद्वानों के मतानुसार प्रबन्ध के तीन स्वरूप हो सकते हैं—महाकाव्य, एकार्थक काव्य और

खण्डकाव्य । राजशेखर ने प्रबन्ध के भी वे ही भेद स्वीकार किए हैं जो मुक्तक के बताए जा चुके हैं ।

पाश्चात्य विद्वानों के मतानुसार प्रबन्ध काव्य के भेद—पाश्चात्य आचार्य हडसन प्रबन्ध या नेरेटिव पोयट्री के चार भेद मानते हैं—वीरगीत (वैलेड), महाकाव्य (ऐपिक), पद्यमय रोमास (मेट्रिकल रोमास), अभिनयात्मक काव्य (ड्रैमेटिक पोयट्री) ।

अपना दृष्टिकोण—मैं प्रबन्ध काव्यों के स्थूल रूप से तीन विभाग मानने के पक्ष में हूँ—

१—महाकाव्योन्मुख प्रबन्ध काव्य ।

२—महाकाव्य ।

३—खण्डकाव्य ।

महाकाव्योन्मुख प्रबन्ध काव्य—भारत में स्थूल रूप से प्रबन्ध काव्य के दो रूप मिलते हैं—महाकाव्य और खण्डकाव्य । किन्तु समस्त प्रबन्ध रचनाएँ इन दोनों विभागों के अन्तर्गत नहीं आ पाती हैं । बहुत से ऐसे प्रबन्ध काव्य शेष रह जाते हैं जिनमें न तो महाकाव्य के वैधानिक लक्षण मिलते हैं और न खण्डकाव्य की विशेषताएँ ही उपलब्ध होती हैं । ऐसे प्रबन्ध अधिकतर लिखे तो महाकाव्य रचना की दृष्टि से जाते हैं, किन्तु किन्हीं कारणों से सफल महाकाव्य नहीं हो पाते । ऐसे प्रबन्ध काव्यों को मैं महाकाव्योन्मुख प्रबन्ध काव्य ही मानने के पक्ष में हूँ ।

हेन्दी के महाकाव्योन्मुख प्रबन्धों का नामोल्लेख आगे करेंगे ।

महाकाव्य—महाकाव्यों के स्वरूप पर पौरस्त्य और पाश्चात्य दोनों कोटि के आचार्यों ने विचार किया है । यहाँ पर उनका उल्लेख कर रहा हूँ ।

भामह की परिभाषा—संस्कृत में महाकाव्य के स्वरूप पर विचार करने वाले सर्वप्रथम आचार्य भामह थे । उन्होंने उसका स्वरूप निर्देश करते हुए लिखा है—

सर्गबन्धो महाकाव्य महता च महच्च यत् ।

अग्राम्यशब्दमर्थं च सालकार सदाश्रयम् ॥

मन्त्रद्वतप्रयाणाजिनः नायकाम्युदयचयत् ।

पचभिः सन्धिभिर्वर्तते नाति व्याख्येयमृद्धिमत् ॥

उपयुक्त पक्तियों में भामह महाकाव्य की निम्नलिखित विशेषताएँ योजित की हैं—

१ महाकाव्य में कई सर्ग होने चाहिए ।

२ उसमें उदात्त चरित्र वाले किसी महापुरुष का नायक रूप में वर्णन होना चाहिए ।

३. उसमें किसी महत् कार्य का वर्णन होना चाहिए ।

४ उसमें श्लिष्ट एव नागर प्रयोग तथा अलंकारों की योजना रहनी चाहिए ।

५. जीवन की विविध रूपी भाँकी, प्रस्तुत की जानी चाहिए ।

६. उसमें पंच सधियों आदि की योजना रहनी चाहिए ।

७ कथानक का उपयुक्त सघटन किया जाना चाहिए ।

८ उसमे सांस्कृतिक सम्बद्धता होनी चाहिए ।

रुद्रट—रुद्रट ने अपने काव्यालंकार सूत्र में महाकाव्य की विस्तृत परिभाषा दी है । वह इस प्रकार है—

सन्ति द्विधा प्रबन्धा काव्यकथाख्यायिकादय काव्ये ।

उत्पाद्यानुत्पाद्या महल्लघुत्वेन भूयोपि ॥२॥

तत्रोत्पाद्या येषां शरीरमुत्पादयेत्कवि सकलम् ।

कल्पितयुक्तोत्पत्तिं नायकमपि कुत्रचित्कुर्यात् ॥३॥

पजरमितिहासादिप्रसिद्धमविल तदेकदेश वा ।

परिपूरयेत्स्ववाचा यत्रकविस्ते त्वनुत्पाद्या ॥४॥

तत्र महान्तो येषु च विततेष्वभिधीयते चतुर्वर्ग ।

सर्वे रसाश्च क्रियन्ते काव्यस्थानानि सर्वाणि ॥५॥

×

×

×

सर्गाभिधानि चास्मिन्नवात्प्रकरणानि कुर्वीत ।

सधीनपि सश्लेषस्तेषामन्योन्य सबन्धात् ॥६॥

रुद्रट की इस परिभाषा में महाकाव्य की निम्नलिखित विशेषताओं का निर्देश किया गया है—

१ महाकाव्य में उत्पाद्य अथवा अनुत्पाद्य किसी भी कोटि की पद्यबद्ध कथा रहती है ।

२ महाकाव्य की कथा में प्रसंगानुसार अन्य अवान्तर्कथाएँ भी नियोजित की जाती हैं । यह अवान्तर्कथाएँ मूल आधिकारिक कथा की पोषिका होती है ।

३ महाकाव्य में सर्ग होते हैं । उसकी कथावस्तु का विन्यास नाटकीय तत्वों के ढंग पर किया जाता है ।

४ महाकाव्य में सम्पूर्ण जीवन का चित्र प्रस्तुत किया जाता है । इस चित्र का केन्द्र कोई विशेष घटना या कोई साहसिक कार्य हुआ करता है । कवि इस घटना या साहसिक कार्य से सम्बन्धित अनेक प्रकार के लौकिक और अलौकिक वर्णन प्रस्तुत करता है । लौकिक वर्णनों में प्रकृति वर्णन, नगर वर्णन, वाटिका वर्णन आदि को विशेष महत्त्व दिया जाता है । अलौकिक वर्णनों के अन्तर्गत देवता और स्वर्गादि के चित्र लिये जाते हैं ।

५ महाकाव्य का नायक द्विज कुलोत्पन्न सर्वगुण सम्पन्न विश्व को जीतने की इच्छा रखने वाला कोई वीर योद्धा होता है । वह परम शक्तिवान्, नीतिज्ञ, और सर्वशास्त्र पारंगत एवं व्यवहारकुशल महापुरुष होता है ।

६. उसमें प्रतिनायक और उसके वंशादि का भी वर्णन रहता है ।

७. महाकाव्य में नायक की विजय और प्रतिनायक की पराजय दिखाई जाती है । इस दृष्टि से वह एक सुखान्त रचना कही जा सकती है ।

८. महाकाव्य का कोई महत् उद्देश्य रहता है। अर्थ, धर्म, काम, मोक्ष में से किसी एक की प्रतिष्ठा की जाती है।

९. महाकाव्य में लगभग सभी रसों की योजना की जाती है। रमात्मकता उसकी प्राणभूत विशेषता है। उत्पाद्य तथा प्रवान महाकाव्यों में नायक के वश की प्रशंसा रहती है। उसकी नगरी आदि के सुन्दर वर्णन रहते हैं।

१०. महाकाव्य में कुछ अतिप्राकृतिक तत्त्व भी रहते हैं। कुछ ऐसी घटनाएँ और चित्र नियोजित किए जाते हैं जिनसे महाकाव्य में दिव्यता का संचार होता है।

११. महाकाव्य में मानव जीवन की ऐसी घटनाओं का वर्णन नहीं किया जाता जो अस्वाभाविक प्रतीत हों।

हेमचन्द्र की परिभाषा—महाकाव्य को परिभाषावद्ध करने का प्रयास हेमचन्द्र ने भी किया था। हेमचन्द्र की परिभाषा सूत्रशैली में व्यक्त की गई है। वह इस प्रकार है—

पद्य प्रायः संस्कृतप्राकृतापन्न शप्राप्त्याभाषानिवद्ध भिन्नान्त्यवृत्तसर्गाद्वाससध्यव-
स्कन्ध कवन्धं सत्संघिशब्दार्थवैचित्र्योपेत महाकाव्यम् ।

हेमचन्द्र ने उपर्युक्त महाकाव्य की परिभाषा में दण्डी के लक्षणों के प्रति प्रवृत्ति ही प्रदर्शित की है। इसका प्रमाण यह है कि उपर्युक्त सूत्र की वृत्ति में लगभग दण्डी के द्वारा निर्दिष्ट महाकाव्य के सभी लक्षण दिए हुए हैं।

दण्डी द्वारा दी गई परिभाषा—महाकाव्य की साँग परिभाषा हमें सबसे पहले दण्डी में मिलती है।

“सर्गवन्धो महाकाव्यमुच्यते तस्य लक्षणम् ।
आशीर्नमस्क्रिया वस्तुनिर्देश वापि तन्मुखम् ॥
इतिहास कथोद्भूतमितरद्वा सदाश्रयम् ।
चतुर्वर्गफलोपेतं चतुरोदात्तनायकम् ॥
नगरार्णवशैलतु चन्द्रार्कोदयवर्णने ।
उद्यान सलिल क्रीडा मधुपानरतोत्सवैः ॥
विप्रलम्भैर्विवाहैश्च कुमारोदय वर्णनैः ।
मन्त्रदूत प्रयाणाजिनायकान्मुदयरपि ॥
अलकृत सक्षिप्तं रसभावनिरन्तरम् ।
सर्गेरनतिविस्तीर्णं श्रव्यवृत्तैः सुसचिभिः ॥
सर्वत्र भिन्नवृत्तान्तरूपेतं लोक रञ्जनम् ।
काव्य कल्पान्तरस्यमपि जायते सदलकृतिः ॥”

—काव्यादर्श प्रथम परिच्छेद

अर्थात् महाकाव्य सर्गवद्ध रचना होती है। उसके प्रारम्भ में आशीर्वचन नमस्कार वस्तुनिर्देश आदि का विधान रहता है। उनकी कथावस्तु ऐतिहासिक होती है। उसमें सत्य घटना का ही वर्णन किया जाता है। (बहुत ने लोग महाकाव्य में कल्पित कथावृत्त का वर्णन निषिद्ध मानते हैं। देखिए काव्यादर्श की टीका, पृ० १७,

पूना—१६३८) । उसमें अर्थ, धर्म, काम, मोक्ष आदि में से किसी एक की फल रूप में प्रतिष्ठा की जाती है । उसका नायक चतुर और उदात्त गुण सम्पन्न होता है । उसमें नगर, समुद्र, ऋतु, शैल, चन्द्रोदय, सूर्योदय, उद्यान, सलिल क्रीड़ा, मधुपान, रतोत्सव आदि के मनोरम वर्णन भी रहते हैं । उसमें विप्रलम्भ शृंगार विवाह कुमारीोत्पत्ति आदि का नियोजन भी किया जाता है । मन्त्रणा, दूतप्रेषण, युद्ध गमन, विजय आदि के वर्णन भी उसका अंग होते हैं । अलंकार रस भावादि की उसमें सम्यक योजना की जाती है । उसके सर्ग बड़े नहीं होने चाहिए । उसमें यतिभगादि दोष भी नहीं होना चाहिए । कथा सुसंगठित होनी चाहिए । उसमें सधियों आदि का यथास्थान नियोजन रहना चाहिए । सर्गों के अन्त में छन्द परिवर्तन का विधान भी है । इस प्रकार का महाकाव्य एक ओर तो लोक रजक होता है और दूसरी ओर कल्पानुसारी । दण्डी की इस परिभाषा को विश्लेषणात्मक ढंग से रखते हुए हम कह सकें हैं कि उसने महाकाव्य के अन्तर्गत निम्नलिखित तत्वों का होना अनिवार्य बताया ।

१—सर्गबद्धता—सर्ग के अन्त में छन्द परिवर्तन होना चाहिए । सर्ग बहुत बड़े नहीं होने चाहिए ।

२—प्रारम्भ में मंगलाचरण होना चाहिए । यह मंगलाचरण तीन प्रकार का हो सकता है । आशीर्वचन रूप नमस्कार रूप वस्तुनिर्देश रूप ।

३—कथावस्तु ऐतिहासिक और सदाश्रित होनी चाहिए ।

४—चतुर्वर्ग में से किसी एक की प्राप्ति दिखानी चाहिए ।

५—नायक को चतुर और उदात्त गुण सम्पन्न होना चाहिए ।

६—उसमें नगर, ऋतु, शैल, समुद्र, चन्द्रोदय, सूर्योदय, उद्यान, सलिल क्रीड़ा मधुपान, रतोत्सव आदि के वर्णन होने चाहिए ।

७—उसमें विप्रलम्भ शृंगार विवाह पुत्रोत्पत्ति आदि प्रसंगों का नियोजन भी किया जाना चाहिए ।

८—उसमें मन्त्रणा दूत प्रेषण आदि राजनीतिक बातें भी लानी चाहिए ।

९—अलंकार रस भावादि की सम्यक योजना की जानी चाहिए ।

१०—छन्दों में यतिभग दोष न हो । वे श्रुतिमधुर होने चाहिए ।

११—कथावस्तु सुसंगठित और सधियों से युक्त होनी चाहिए ।

दण्डी की इस परिभाषा को आगे चल कर विश्वनाथ ने और अधिक व्यापक और विस्तृत करने की चेष्टा की ।

विश्वनाथ की परिभाषा—विश्वनाथ ने अपने साहित्य-दर्पण में महाकाव्य की परिभाषा इस प्रकार दी है—

सर्गबन्धो महाकाव्य तत्रैको नायक सुर ॥३१५॥

सद्वश क्षत्रियो वापि धीरोदात्तगुणान्वित ।

एकवशभवा भूपा कुलजा वहवोपि वा ॥३१६॥

शृंगारवीरशान्तानामेको रस इष्यते ।

अगानि सर्वेपि रसा सर्वे नाटकसधय ॥३१७॥

इतिहासोद्भव वृत्तमन्यद्वा सज्जनाश्रयम् ।

चत्वारस्तस्य धर्माः स्युस्तेष्वेक फल भवेत् ॥३१८॥
 आदौ नमस्क्रियाभिर्वा वस्तुनिर्देश एव वा ।
 क्वचिन्नन्दा खलोदीना सता च गुणकीर्तनम् ॥३१९॥
 एकवृत्तमयः पद्यैरवसानेन्यवृत्तकैः ।
 नातिस्वल्पा नातिदीर्घा सर्गा अष्टाधिका इह ॥३२०॥
 नानावृत्तमय क्वापि सर्ग कश्चन दृश्यते ।
 सर्गान्ते भाविसर्गस्य कथायाः सूचन भवेत् ॥३२१॥
 संध्यासूर्येन्दुरजनी प्रदोषध्वान्तवासराः ।
 प्रातर्मध्याह्नहृमृगयाशैलवर्तुन सागराः ॥३२२॥
 सभोगविप्ररम्भौ च मुनिस्वर्गपुराध्वरा ।
 रणप्रयाणोपयममन्त्र पुत्रोदयादयः ॥३२३॥
 वर्गनीया यथायोग सांगोपांगा श्रमी इह ।
 कवेर्वृत्तस्य वा नाना नायकस्येतरस्य वा ॥३२४॥
 नामास्य, सर्गोपादेयकथया सर्गनाम तु ।
 अस्मिन्नार्धे पुन सर्गा भवन्त्यास्यानुसज्जकाः ॥३२५॥
 प्राकृर्तनिमित्ते तस्मिन्सर्गा आश्वाससज्जकाः ।
 छन्दसा स्कन्धकैर्नतत्कृचिद् गलितकैरपि ॥३२६॥
 अपभ्र शनिवद्धेस्मिन्सर्गा कुड्यकाभिधाः ।
 तथापभ्र शयोग्यानि छन्दासि विविधान्यपि ॥३२७॥
 भाषाविभाषा नियमात्काव्य सर्गसमुत्थितम् ।
 एकार्थप्रवरणं पद्यं सन्धिसामग्यवर्जितम् ॥३२८॥

विश्वनाथ की परिभाषा का विश्लेषणात्मक उल्लेख इस प्रकार किया जा सकता है ।

१. महाकाव्य को सर्गबद्ध होना चाहिए ॥

(क) सर्ग न छोटे होने चाहिए और न बड़े होने चाहिए ।

(ख) सर्ग आठ से अधिक भी नहीं होने चाहिए । इसी प्रसंग में हम ईपान सहिता के मत का उल्लेख भी कर सकते हैं । उसमें लिखा है—

“अष्टसर्गास्तु न्यून त्रिंशत्सर्गान्च नाधिकम् ।

महाकाव्य प्रयोक्तव्यं महापुरुषकीर्तयुक्तम् ॥”

अर्थात् महाकाव्य में सर्ग न तो आठ से कम होने चाहिए और न तीस से अधिक ।

(ग) सर्ग के अन्त में भावी कथा की सूचना भी रहनी चाहिए ।

(घ) सर्ग के अन्त में छन्द परिवर्तन होना चाहिए ।

(ङ) कभी-कभी एक ही सर्ग में कई छन्दों का प्रयोग भी किया जा सकता है ।

(च) सर्ग का नामकरण भी किया जाना चाहिए ।

२. नायक में निम्नलिखित गुण होने चाहिए ।

(क) वह शूरवीर हो ।

(ख) वह सद्बल का हो ।

(ग) क्षत्री हो ।

(घ) धीरोदात्तादि गुणों से युक्त हो ।

३ रस—(क) शृंगार, वीर, शान्त में से कोई एक अंगी रूप से प्रतिष्ठित किया गया हो ।

(ख) शेष रस अंग रूप में अपनाए गए हो ।

४ वृत्त—(क) ऐतिहासिक होना चाहिए ।

(ख) सदाश्रित होना चाहिए ।

५. फल—अर्थ, धर्म, काम, मोक्ष में से किसी एक फल की प्रतिष्ठा की जानी चाहिए ।

६ वस्तु—संगठित हो और उसमें नाटक की सधि सध्यगो का नियोजन किया गया हो ।

७ ग्रन्थ के आरम्भ में नमस्कृत्या अथवा वस्तु निर्देश होना चाहिए ।

८ इसमें कही-कही पर सज्जनों की प्रशंसा और खलो की निन्दा होनी चाहिए ।

९. इसमें प्रकृति वर्णन के रूप में सन्ध्या वर्णन, सूर्योदय, चन्द्रोदय आदि का नियोजन भी रहना चाहिए । इनके अतिरिक्त जीवन के और भी प्रसंगों की रमणीय योजना की जा सकती है ।

इस प्रकार साहित्य दर्पणकार ने महाकाव्य के स्वरूप का निरूपण किया है दण्डी और विश्वनाथ दोनों की परिभाषाओं में कोई मौलिक अन्तर नहीं है ।

उपर्युक्त परिभाषाओं के प्रकाश में महाकाव्य का रूप

संस्कृत आचार्यों द्वारा दी गई उपर्युक्त महाकाव्य की समस्त परिभाषाओं को यदि मिला कर एक व्याख्यात्मक परिभाषा देने का प्रयास किया जाय तो निम्न-लिखित विशेषताएँ प्रकट होगी ।

१. कथावस्तु—(क) भारतीय महाकाव्य की परिभाषाओं में कथानक के सम्बन्ध में सर्वत्र यही बल दिया गया है कि वह महत् होनी चाहिए ।

(ख) वस्तु का विन्यास सगों में किया जाना चाहिए ।

(ग) नाटको की सधियों आदि की योजना भी यथास्थान की जानी चाहिए ।

(घ) महाकाव्य की प्रमुख कथावस्तु का प्राण कोई घटना होनी चाहिए । सम्पूर्ण कथा उसी घटना के विस्तार रूप में वर्णित की जानी चाहिए । जितनी अन्य छोटी-छोटी घटनाएँ महाकाव्य में नियोजित की जायें उनके नियोजन में सदैव इस बात पर ध्यान रखना चाहिए कि वे मूल घटनाओं की प्रोषिका हो ।

(ङ) महाकाव्यों की कथावस्तु में सर्वत्र सक्रियता होनी चाहिए । उससे महाकाव्य में एक सजीवता आ जाती है ।

(च) महाकाव्य में प्रमुख कथा के साथ-साथ कुछ अवान्तर्कथाएँ भी नियोजित की जा सकती हैं किन्तु यह मुख्य कथा की प्रोषिका बना कर ही नियोजित की जानी चाहिए ।

(छ) कथावस्तु उत्पाद्य, अनुत्पाद्य और मिश्र तीनों प्रकार की होती है किन्तु महाकाव्यों में अधिकतर अनुत्पाद्य और मिश्र कथाओं की ही योजना की जाती है।

७ चरित्र—(क) महाकाव्य का सबसे महान् तत्व नायक होता है। यह नायक धीरोदात्त, अभिजातकुलोत्भूत कोई देवता या महापुरुष होता है। रूद्रट के मतानुसार नायक ब्राह्मण, क्षत्रिय, वैश्य इन्हीं तीन जातियों में से किसी जाति का होना चाहिए। दण्डी के मतानुसार कोई भी धीरोदात्त चतुर व्यक्ति नायक हो सकता है। विश्वनाथ एक ही महाकाव्य में कई नायकों की स्थिति में भी विश्वास करते हैं।

(ख) महाकाव्य में नायक के साथ ही साथ प्रतिनायक भी होना चाहिए।

३. वस्तु व्यापार चित्रण—भारतीय आचार्यों ने महाकाव्य में विविध प्रकार के चित्रणों का होना बहुत आवश्यक ठहराया है। प्रायः सभी आचार्यों ने नगर वर्णन, समुद्र वर्णन, सन्ध्या वर्णन, प्रातः वर्णन आदि-आदि की स्थिति को महाकाव्य का आवश्यक लक्षण माना है। प्रकृति वर्णनों के साथ ही साथ महाकाव्यों में प्रेम, विवाह, मिलन, कुमारोत्पत्ति आदि घटनाओं के नियोजन को भी आवश्यक बताया गया है।

रस और भाव-व्यञ्जना—भारतीय आचार्यों भाव और रस में अन्योन्याश्रय भाव सम्बन्ध मानते हैं। भाव के बिना रस और रस के बिना भाव अपूर्ण रहता है। इसीलिए महाकाव्यों में जिस प्रकार भाव योजना को महत्त्व दिया गया है उसी प्रकार रस निष्पत्ति को भी उसका परमावश्यक अंग ठहराया गया है। भारतीय दृष्टि में महाकाव्य में शृंगार, वीर, करुणा आदि में से कोई रस अंगी रूप में होना चाहिए और शेष रस उसके अंग बनकर नियोजित किए जाने चाहिए। घटना प्रवाह, वस्तु व्यापार योजना और भाव-व्यञ्जना रस निष्पत्ति के बिना नीरस रहते हैं।

अति प्राकृतिक तत्त्व—भारतीय महाकाव्यों में बहुत से अति प्राकृतिक और अलौकिक तत्वों की प्रतिष्ठा भी पाई जाती है। विश्वनाथ ने इसका सकेत मात्र किया है और रूद्रट ने इस प्रकार के तत्वों की प्रतिष्ठा को महाकाव्य का आवश्यक अंग बताया है।

शैली और रूप-विधान—भारतीय आचार्यों ने महाकाव्य की शैली और उसके रूप का निरूपण करने का भी प्रयास किया है। रूप और शैली से सम्बन्धित महाकाव्य में निम्नलिखित तत्वों का होना भारतीय आचार्यों की दृष्टि में अनिवार्य है—

(क) महाकाव्य एक सर्गबद्ध रचना होती है। आचार्यों के अनुसार उसमें ८ से अधिक सर्ग होने चाहिए। कुछ आचार्यों सर्गों की मख्या के प्रतिबन्ध को महाकाव्य की रचना के लिए आवश्यक नहीं मानते हैं। सर्ग के अन्त में भावी कथा की सूचना देने की भी प्रथा है।

(ख) महाकाव्य का नामकरण अधिकतर नायक के नाम पर किया जाता है।

(ग) महाकाव्य के प्रारम्भ में भगलाचरण, वस्तु निर्देश आदि भी रहना चाहिए।

(घ) कुछ आचार्यों के अनुसार महाकाव्य के प्रारम्भ में कवियों की निम्नलिखित

सज्जनो की प्रशंसा भी रहनी चाहिए ।

(च) महाकाव्यों के अन्त में रुद्रट के अनुसार नायक की विजय दिखाई जानी चाहिए । हेमचन्द्र आदि आचार्यों ने महाकाव्य के अन्त में उपसहारात्मक वर्णनों का होना भी आवश्यक माना है । उनका मत है कि महाकाव्य के अन्त में कवि के इष्टदेव का नाम, महाकाव्य रचना का हेतु, मंगलवाची वाक्य अवश्य रखे जाने चाहिए ।

(छ) छन्द—भारतीय आचार्यों ने महाकाव्य के छन्द-विधान पर भी विचार किया था । भामह और रुद्रट ने छन्द-विधान के सम्बन्ध में कुछ नहीं लिखा है । छन्दों पर सर्वप्रथम विचार करने का श्रेय दण्डी को है । उसके मतानुसार प्रत्येक सर्ग में एक ही छन्द होना चाहिए । सर्ग के अन्त में छन्द परिवर्तन भी रहना चाहिए । विश्वनाथ ने दण्डी के भाव को और विस्तृत करने की चेष्टा की है । उन्होंने लिखा है कि एक ही सर्ग में कई छन्दों का प्रयोग भी किया जा सकता है ।

(ज) अलंकार—अधिकांश भारतीय आचार्यों ने महाकाव्य में अलंकारों की योजना को भी आवश्यक ठहराया है । भामह ने 'सालंकार' और दण्डी ने 'अलंकृत' शब्दों के प्रयोग से महाकाव्य की आलंकारिकता ही व्यजित की है । हेमचन्द्र ने तो अलंकारों की स्थिति को महाकाव्य में अनिवार्य-सा ही व्यजित किया है ।

(झ) भाषा—महाकाव्य की भाषा के सम्बन्ध में प्राचीन आचार्यों ने कुछ विशेष नहीं लिखा है । केवल भामह ने इतना सकेत अवश्य किया है कि महाकाव्य में ग्राम्य शब्दों और अर्थों का प्रयोग न करके शिष्ट और नागर जनों में प्रचलित भाषा ही का प्रयोग करना चाहिए । हेमचन्द्र ने भाषा के सम्बन्ध में प्रत्यक्ष रूप से तो कुछ नहीं लिखा है किन्तु समस्त लोकरजकत्व को महाकाव्य का प्रमुख गुण बतलाकर उन्होंने भाषा की बोधगम्यता और सरलता व्यजित की है । महाकाव्य की शैली जैसा कि पीछे कह चुके हैं, उदात्त और गम्भीर होती है । भाषा उस शैली के अनुरूप ही होनी चाहिए । दूसरे शब्दों में हम यो कह सकते हैं कि महाकाव्य की भाषा प्रौढ, सयत् और गम्भीर होनी चाहिए ।

(ट) गठन विधि—महाकाव्य एक उच्चकोटि की काव्य विधा है । उसकी कथावस्तु वैधानिक दृष्टि से पूर्ण गठित होनी चाहिए । इसके लिए कवि को नाटकीय सधियों आदि की योजना करनी चाहिए । प्रसिद्ध कथा को कल्पना-सूत्रों में इस प्रकार बाँध देना चाहिए कि महाकाव्य में रोचकता भी आ जाय, पात्रों के चरित्र-उदात्त भी बन जायें और काव्यत्व का भी सम्यक स्फुरण होने लगे । यहाँ पर एक प्रश्न उठता है, वह यह कि क्या प्राचीन भारतीय आचार्य ऐतिहासिक कथाओं में कल्पना की पुट को महत्त्व देते थे या नहीं । इस सम्बन्ध में रुद्रट ने स्पष्ट लिखा है कि इतिहास और पुराण आदि से कथा का काल मात्र लिया जाना चाहिए । उसमें रंग भरने का कार्य कवि को अपनी कल्पना के द्वारा ही करना चाहिए ।

(ठ) उद्देश्य—भारतीय दृष्टि में महाकाव्य में कोई महत् उद्देश्य अवश्य-सन्निहित रहना चाहिए । दण्डी और हेमचन्द्र ने महत् उद्देश्य का सकेत करते हुए—

‘चतुर्वर्गफलायुक्तम्’ तथा ‘चतुर्वर्गफलोपायत्तम्’

आदि शब्दों का प्रयोग किया है। इनसे प्रकट है कि महाकाव्य में अर्थ, धर्म, काम, मोक्ष में से किसी एक की प्राप्ति अवश्य दिखाई जानी चाहिए।

(ड) व्यवहार ज्ञान और शास्त्र ज्ञान की प्रतिष्ठा—भारतीय आचार्यों के अनुसार महाकाव्य में कवि के शास्त्र ज्ञान और उसके व्यवहार ज्ञान की प्रतिष्ठाया भी रहनी चाहिए। यद्यपि प्राचीन परिभाषाओं में इस सम्बन्ध में कोई स्पष्ट उल्लेख नहीं मिलता है परन्तु पण्डित परम्परा इसे भी महाकाव्य की एक विशेषता स्वीकार करती आई है।

इस प्रकार हम देखते हैं कि भारत में महाकाव्य के स्वरूप पर बड़ी सूक्ष्मता के साथ विचार किया गया है। भिन्न-भिन्न आचार्यों के स्वरूप निरूपण में जो अन्तर दिखाई पड़ता है उसका कारण लक्ष्य भेद है। कुछ आचार्यों ने अपनी परिभाषाएँ प्राचीन रामायण, महाभारत आदि के आधार पर निश्चित की थी, कुछ ने प्राकृत और अपभ्रंश के महाकाव्यों के आधार पर महाकाव्य के स्वरूप को परिभाषा-वद्ध करने का प्रयास किया था। कुछ की परिभाषाएँ परवर्ती संस्कृत के महाकाव्य की दृष्टि में रखकर बनाई गई थी। इन तीनों कोटियों के महाकाव्यों में परस्पर थोड़ा-बहुत अन्तर है। इस अन्तर के कारण ही भिन्न-भिन्न आचार्यों की महाकाव्य सम्बन्धी परिभाषाओं में भी अन्तर दिखाई पड़ता है। किन्तु यह अन्तर तात्त्विक न होकर बहुत कुछ व्यावहारिक मात्र है।

महाकाव्य के विविध भेदोपभेद—हमारे यहाँ महाकाव्य के भेदोपभेदों पर कोई स्वतन्त्र रूप से विचार नहीं किया गया। जिन आचार्यों ने महाकाव्य के स्वरूप का निर्देश किया है उनकी दृष्टि में अधिकतर संस्कृत के महाकाव्य ही थे। संस्कृत के महाकाव्यों के भी हमें कई रूप दिखाई पड़ते हैं—

१. अश्वघोष और कालिदासकालीन रीतिमुक्त महाकाव्य।

२. परवर्ती रीतिवद्ध महाकाव्य जिनमें नैपथ्य चरित, शिशुपाल-वध, आदि-आदि उल्लेखनीय हैं।

३. श्लिष्ट महाकाव्य। इस कोटि के महाकाव्यों में एक साथ ही श्लेष के बल पर कई कथाएँ वर्णित की जाती हैं। जैसे राघव पाण्डवीय।

४. रीतिनियमों की उपेक्षा करनेवाले महाकाव्य। जैसे हर विजय आदि।

जहाँ तक काव्य-सौष्ठव और कला का सम्बन्ध है केवल उपर्युक्त दो प्रकार के महाकाव्य ही महत्त्वपूर्ण कहे जा सकते हैं। प्रथम कोटि में महाकाव्यों का स्वाभाविक सौन्दर्य मिलता है और दूसरी कोटि के महाकाव्यों में रीतिकालीन चमत्कार की प्रधानता पाई जाती है। शेष अन्य कोटि के काव्यों में निम्न कोटि के ऊहात्मक चमत्कार की ही प्रधानता दिखलाई पड़ती है। बहुतों में तो अनावश्यक विस्तार भी किया गया है। बहुतों की कथावस्तु सुसम्बद्ध भी नहीं है। इस कोटि के महाकाव्य वास्तव में महाकाव्य अभिधान के अधिकारी नहीं हैं। महाकाव्य के कुछ लक्षणों का पालन करने के कारण उन्हें महाकाव्य कहने की परिपाटी चल पड़ी और आज तक उसी का अध्यानुसरण किया जा रहा है।

संस्कृत के उपर्युक्त कोटि के महाकाव्यों में से किसी एक को ही दृष्टि में रख

कर भिन्न-भिन्न आचार्यों ने महाकाव्य के लक्षणों का निर्देश किया था। उपर्युक्त भेदों के कारण ही उनके लक्षणों में भी थोड़ा-बहुत अन्तर दिखाई पड़ता है। कुछ आचार्यों ने गालि और अपभ्रंश के चरित काव्यों को दृष्टि में रखकर भी महाकाव्य के लक्षणों का निर्माण किया था।

शम्भूनाथ सिंह ने 'हिन्दी महाकाव्य का स्वरूप विकास' शीर्षक अपनी थीसिस में पौराणिक शैली, ऐतिहासिक शैली और रोमांचक शैली के महाकाव्य भी माने हैं। इन तीनों कोटि के महाकाव्यों के उदाहरण अधिकतर उन्होंने अपभ्रंश साहित्य से लिए हैं। मैं उनके मत से सहमत नहीं हूँ। अपभ्रंश के अधिकांश वर्णनात्मक काव्य केवल प्रबन्धकाव्य मात्र हैं महाकाव्य नहीं। जैन कवियों का लक्ष्य काव्य-सौष्ठव प्रदर्शित करना नहीं था, जैन शिक्षाओं को प्रबन्ध काव्य के माध्यम से व्यक्त करना मात्र था। उनकी कथावस्तु में इतिवृत्तात्मक वर्णनों की अधिकता है, रसात्मक वर्णन बहुत सीमित है। कथावस्तु का विन्यास क्रम कही पर भी नाटकीय तत्त्वों के आधार पर नहीं मिलता। कथाओं में प्रभावान्विति और कार्यान्विति भी बहुत कम मिलती है। वर्णनों में कवियों ने नियन्त्रण और सयम से काम नहीं लिया। इन्हीं सब कारणों से मैं उनको महाकाव्य न कहकर केवल प्रबन्धकाव्य मात्र मानता हूँ। यदि इनको महाकाव्य मान लेंगे तो महाकाव्य शब्द का दुरुपयोग करना ही कहा जायगा।

महाकाव्य की पाश्चात्य परिभाषाएँ

पाश्चात्य साहित्य में भी महाकाव्य के स्वरूप पर पर्याप्त विचार किया गया है। अरस्तू से लेकर आज तक महाकाव्य की सैकड़ों परिभाषाएँ दी गई हैं। महाकाव्य की प्राचीन परिभाषाओं में अरस्तू की परिभाषा और नवीन परिभाषाओं में एवरक्राम्बी, वाबरा, टिलियर्ड आदि आचार्यों की परिभाषाएँ विशेष महत्त्व की हैं।

अरस्तू की परिभाषा—अरस्तू ने महाकाव्य की विस्तृत परिभाषा दी है। इस परिभाषा को उनके काव्यशास्त्र के भाग ३ में देखा जा सकता है। उसके मतानुसार महाकाव्य में निम्नलिखित विशेषताएँ होनी चाहिए—

१ उसमें कथात्मक अनुकरण होना चाहिए। अर्थात् किसी कथा को काव्य रूप में प्रस्तुत करना चाहिए।

२. उसमें ६ पदों वाले एक विशेष प्रकार के छन्द की योजना रहनी चाहिए।

३ उसकी कथा वस्तु विन्यास अन्वितियों से भगठित रहनी चाहिए। कार्यान्विति का होना तो नितान्त आवश्यक होता है। आदि, मध्य और अन्त भी स्पष्ट और सुमम्बद्ध होना चाहिए।

४ उसमें अवान्तर कथाएँ भी नियोजित की जा सकती हैं। किन्तु वे प्रमुख कथा का पोषण करनेवाली हो तो अच्छा है।

५ इसका कथानक इतिहास से लिया जाना चाहिए। किन्तु वह भी इतिहास नहीं होना चाहिए। इतिहास में अनेक व्यक्तियों और अनेक घटनाओं का वर्णन रहता है। महाकाव्य में एक व्यक्ति के जीवन की उन्हीं घटनाओं का उल्लेख

किया जाता है जो हमारी सवेदना को जागृत करने में समर्थ है। इस दृष्टि से कुछ महाकाव्य अपवाद रूप में भी आवेंगे। होमर के पूर्व के महाकाव्यों में युग विशेष की अनेक घटनाओं और उसके अनेक व्यक्तियों के विस्तृत वर्णन मिलते हैं।

६ महाकाव्य की कथा में ऐतिहासिकता के साथ-साथ कल्पना की भी पुट रहती है।

७ महाकाव्य के वर्णनों में सर्वत्र स्वाभाविकता रहनी चाहिए। इसके लिए कवि को सदैव असम्भव घटनाओं के वर्णनों से बचते रहना चाहिए।

८ महाकाव्य में अनेक वस्तुओं, परिस्थितियों, भावों आदि के विस्तृत वर्णन भी रखे जा सकते हैं।

९ महाकाव्य में जीवन के विविध रूपी चित्र होने चाहिए। वास्तव में महाकाव्य सम्पूर्ण जीवन की एक रोचक झंकी होती है।

१० अरस्तू ने महाकाव्य की शैली पर भी विचार किया है। उसके मतानुसार महाकाव्य सरल अथवा जटिल दोनों प्रकार की शैलियों में लिखे जा सकते हैं। इन शैलियों के भी नैतिकतापूर्ण और दुर्घटनापूर्ण दो रूप होते हैं। इलियड प्रथम कोटि की रचना है और ओडेसी दूसरे प्रकार की।

११ अरस्तू ने महाकाव्य में पात्रों के स्वरूप आदि पर विशेष विचार नहीं किया है। एक स्थल पर उन्होंने केवल यह ध्वनित मात्र कर दिया है कि महाकाव्य के पात्र महान् होने चाहिए।

१२ महाकाव्य का लक्ष्य अरस्तू रजन मानता था और इस रजन का कारण वह अनुकृति को बताना था।

संक्षेप में अरस्तू के द्वारा वर्णित महाकाव्य की विशेषताएँ यही हैं।

कुछ अन्य परिभाषाएँ—महाकाव्य के स्वरूप पर प्रकाश डालने का प्रयास कुछ अन्य पाश्चात्य विद्वानों ने भी किया है। इनमें से निम्नलिखित विशेष उल्लेखनीय हैं—

फ्रांसीसी आलोचक ल वस्यु की परिभाषा—इस विद्वान् ने महाकाव्य के केवल तीन आवश्यक तत्त्व ठहराये हैं—

१ प्राचीन घटनाओं का वर्णन किया गया हो।

२ वह पद्यबद्ध रचना हो।

३ युग की संस्कृति का चित्र हो।

डैवनोट का मत—महाकाव्य की परिभाषा देने का प्रयास डैवनोट नामक विद्वान् ने भी किया है। उसके मतानुसार महाकाव्य में केवल दो तत्त्व होने चाहिए।

१. महाकाव्य में प्राचीन घटनाओं का शृंगलावद्ध वर्णन किया गया हो।

२. उसमें वीर-भावों का चित्रण हो।

लुक्कन का मत—लुक्कन ने प्राचीन घटनाओं के विस्तृत वर्णन को ही महाकाव्य कहा है।

टेमो की परिभाषा—टेमो के अनुसार महाकाव्य में प्राचीन और नवीन दोनों प्रकार की घटनाओं का वर्णन किया जा सकता है।

उपर्युक्त परिभाषाएँ तथा कुछ अन्य परिभाषाएँ ई० ऐम० डब्लू० रिलियर्ड लिखित “दी इंगलिश रैनशा फेक्ट एण्ड फिक्शन” शीर्षक अंग्रेजी रचना में दी गई हैं। इसी ग्रन्थ में टिलियर्ड नामक विद्वान के द्वारा निरूपित महाकाव्य के लक्षण भी दिए गए हैं। ये लक्षण अधिक व्यापक और महत्वपूर्ण हैं। संक्षेप में उनका निर्देश इस प्रकार किया जा सकता है।

टिलियर्ड की परिभाषा—१. क्वान्तिटी या गौरवपूर्णता—टिलियर्ड ने गौरवपूर्णता को महाकाव्य का सबसे आवश्यक अंग बताया है। उसने लिखा है कि महाकाव्य की गौरवपूर्णता उसकी प्रभावात्मकता पर निर्भर रहती है। महाकवि को अपने महाकाव्य की प्रभावात्मकता की रक्षा के लिए उसकी भाषा एवं रचना-शैली में गुरुता की प्रतिष्ठा करनी पड़ती है। महाकाव्य की इस विशेषता को स्वीकार करने पर अंग्रेजी के किंग अर्थर आदि बहुत से वीर प्रबन्ध महाकाव्य की श्रेणी से निकल जावेंगे।

२ टिलियर्ड ने महाकाव्य की दूसरी विशेषता समृद्धता बतलाई है। उसने लिखा है कि महाकाव्य की कथावस्तु जीवन के अधिक से अधिक सुविस्तृत पक्ष से सम्बन्धित होनी चाहिए। उसमें साधारण से साधारण बात से लेकर महान् से महान् बात वर्णित की जा सकती है।

३ टिलियर्ड ने महाकाव्य की तीसरी विशेषता समय बतलाई है। उसने लिखा है कि महाकाव्य की कथावस्तु का केवल विस्तृत और सकुल होना ही आवश्यक नहीं है। वास्तव में विस्तार और सकुलता के निर्वाह में समय से काम लिया जाना चाहिए तभी सफल महाकाव्य की रचना हो सकती है।

४ टिलियर्ड के मतानुसार महाकाव्य में सगीतात्मकता का होना भी बड़ा आवश्यक है। सगीतात्मकता के साथ ही साथ महाकवि को युग की संस्कृति का प्रतिनिधित्व भी करना चाहिए। इन विशेषताओं का संकेत करते हुए उसने लिखा है कि महाकाव्य के लेखक को अपने समय के एक बहुत बड़े वर्ग के लोगों के विचारों और भावनाओं की सगीतात्मक अभिव्यक्ति करनी चाहिए। उसका विश्वास था कि महाकाव्य केवल राष्ट्र-भावना के प्रतीक भर नहीं होते उसमें सम्पूर्ण संस्कृति की भाँकी सजाई जा सकती है। इस दृष्टि से महाकाव्य दुखान्त नाटकों से भिन्न होता है।

५ महाकाव्य में प्रणय, व्यंग आदि से सम्बन्धित बातों को भी स्थान दिया जा सकता है। किन्तु इनकी योजना उसी सीमा तक की जानी चाहिए जहाँ तक वह उसकी प्रभावान्विति में योग देते हों।

संक्षेप में टिलियर्ड के द्वारा दी गई महाकाव्य की परिभाषा यही है।

महाकाव्य के सम्बन्ध में ऐवर क्रौम्बी का मत—उसने लिखा है कि केवल वृहदाकार वर्णनात्मक प्रबन्धत्व के कारण ही किसी रचना को महाकाव्य नहीं कहा जा सकता। महाकाव्य उन्नी प्रबन्ध को कहेंगे जिसकी शैली महाकाव्योचित होगी और जिसमें कवि की कल्पना और विचारधारा का उदात्त रूप दिखाई पड़ेगा। उसके मतानुसार महाकाव्य में कोई भी ऐसी बात नहीं होनी चाहिए जो अगम्भीर और महत्वहीन हो।

सी० ऐम० वावरा की परिभाषा—सी० ऐम० वावरा ने अपने महाकाव्य की परिभाषा में निम्नलिखित बातों पर बल दिया है—

१. महाकाव्य को बृहत् वर्णनात्मक प्रबन्ध होना चाहिए ।
२. उसमें गम्भीर और महत्त्वपूर्ण घटनाओं का वर्णन होना चाहिए ।
३. पात्रों के महत्त्वपूर्ण और क्रियाशील जीवन पक्ष का उद्घाटन रहना चाहिए ।
४. महाकाव्य में रजनतत्त्व भी आवश्यक होता है ।
५. हृदय में आत्म-गौरव का संचार करने वाली घटनाएँ हो । पात्र भी गौरव संचार करने वाले होने चाहिए ।

केर साहब की परिभाषा—इनके मतानुसार महाकाव्य में निम्नलिखित गुण होने चाहिए—

१. महाकाव्य के चरित्र बहुत व्यापक और पूर्ण होने चाहिए ।
२. महाकाव्य के कथानक में एक विचित्र गरिमा होनी चाहिए ।

डिकसन साहब की परिभाषा—उनके मतानुसार भी महाकाव्य में निम्नलिखित दो विशेषताएँ होनी चाहिए—

१. महान् घटना का वर्णन, और
२. विविध जीवन-सघर्षों का चित्रण ।

उसके अनुसार महाकाव्य साहित्य का एक उदात्त कलात्मक रूप है । उसकी रचना में कोई विरला प्रतिभासम्पन्न महाकवि ही समर्थ होता है ।

पाश्चात्य साहित्य में महाकाव्यों के विविध रूप

✓ पाश्चात्य देशों में महाकाव्य के विविध स्वरूपों की चर्चा की गई है । उनमें प्रमुख रूप दो हैं—

१. विकसनशील ।
२. अलंकृत या कलात्मक ।

✓ विकसनशील महाकाव्य—पाश्चात्य आलोचकों ने विकसनशील महाकाव्य के लक्षण इस प्रकार बताए हैं—

१. विकसनशील महाकाव्य के स्वरूप का विकास विविध युगों के थपेड़ों से विविध व्यक्तियों की प्रतिभा के सहारे होता है ।

२. उनमें वीरता की भावना को ही विशेष महत्त्व दिया जाता है ।

३. उनके पात्र एक ओर तो अद्वितीय योद्धा होते हैं और दूसरी ओर सरस या सहृदय प्रणयी । प्रणय उनकी वीरता प्रदर्शन का एक हेतु बना रहता है ।

४. कथानक विस्तृत, अनियन्त्रित और असंयमित होता है । उसमें न तो प्रभावान्विति ही मिलती है, न कार्यान्विति ही दिखाई पड़ती है और न नाटकीय शैली पर वस्तु-विन्यास ही किया जाता है ।

५. सरलता और स्वाभाविकता इन महाकाव्यों की सबसे बड़ी विशेषता होती है ।

६. उनका रूप परिवर्तित होता रहता है । इसीलिए उनकी विविध प्रतियों में बहुत बड़ा पाठ-भेद दिखाई पड़ता है ।

७ इस कोटि के महाकाव्यों में वैधानिक नियमों की पूर्ण अभिव्यक्ति नहीं दिखाई पड़ती ।

संक्षेप में पाश्चात्य दृष्टि से विकसनशील महाकाव्य के यही लक्षण हैं ।

इन विकसनशील महाकाव्यों को वास्तव में सच्चा महाकाव्य नहीं कहा जा सकता । पाश्चात्य दृष्टि से हमें विमोहित नहीं होना चाहिए । उपर्युक्त ढंग के कथात्मक काव्यों को मैं बृहदाकार वीर प्रबन्धकाव्य कहने के पक्ष में हूँ । वास्तव में रामायण और महाभारत को जो लोग महाकाव्य कहते हैं वे पाश्चात्य दृष्टिकोण से प्रभावित होकर ही कहते हैं । उनके मतानुसार वे दोनों विकसनशील महाकाव्य की श्रेणी में आते हैं । मैं भारतीय साहित्य को पाश्चात्य चश्मा लगाकर देखने वाली बात से सहमत नहीं हूँ । बृहत् प्रबन्धकाव्यों को इमीलिए मैं महाकाव्य कहना अनुचित समझता हूँ ।

कलात्मक महाकाव्य -- पाश्चात्य साहित्य में भी हमें विकसनशील महाकाव्यों के प्रति उपेक्षा भाव के दर्शन होते हैं । अलकृत काव्यों की परम्परा का उदय इसी उपेक्षा का परिणाम है । पाश्चात्य ढंग के अलकृत काव्यों की कुछ अपनी विशेषताएँ होती हैं । वे वाल्टेयर के शब्दों में, भले ही शब्दों में व्यक्त न की जा सकें पर समाज उनका अनुभव अपनी सहज बुद्धि द्वारा करता है । इन अनभिव्यक्त गुणों को व्यक्त करने का प्रयास किया है । उनकी चर्चा हम पीछे कर चुके हैं । टिलियर्ड, एवर काम्बी, वाबरा, केर आदि विद्वानों ने महाकाव्यों के जो लक्षण दिए हैं वे सब अलकृत महाकाव्यों पर ही लागू होते हैं । अरस्तू के महाकाव्य सम्बन्धी लक्षण भी महाकाव्य के सम्बन्ध में ही अधिक घटित होते हैं ।

- महाकाव्य की नवीन परिभाषा

ऊपर मैंने महाकाव्य के स्वरूप के सम्बन्ध में अनेकानेक आचार्यों के मतों का उल्लेख किया है । उन सबका अध्ययन करने के पश्चात् यह कहे बिना नहीं रहा जा सकता कि वे सभी परिभाषाएँ बड़ी सकुचित हैं । हमारी समझ में महाकाव्य पद की अधिकारिणी उस रचना को मानना चाहिए जिसमें निम्नलिखित तत्त्व वर्तमान हों—

१—प्रबन्धत्व एव प्रकथन प्रवाह ।

२—महत् कथावस्तु, (परम्परागत आदर्शों से परिपूर्ण) ।

३—महत् उद्देश्य ।

४—उदात्त अभिव्यक्ति सौष्ठव, साहित्यिकता एव आवश्यक वैधानिक रूढ़ियों का पालन ।

५—सफल एव साग रस-परिपाक ।

६—चरित्र-चित्रणगत सौन्दर्य ।

७—सर्गबद्धता, (महाकाव्य में कम से कम पाँच सर्ग अवश्य होने चाहिए) ।

उपर्युक्त तत्त्वों के प्रकाश में आज महाकाव्य कहलाने की अधिकारिणी वही सर्गबद्ध रचना हो सकती है, जिसमें प्रबन्धत्व एव प्रकथन प्रवाह के साथ-साथ महत् उद्देश्य को लेकर किसी महत् कथा को ऐसा साहित्यिक स्वरूप दिया गया हो जिसमें

सफल रस-परिपाक के साथ-साथ चरित्र-चित्रणगत सौन्दर्य भी विद्यमान हो। इस कसौटी पर कमने में प्राचीन महाकाव्यों के अतिरिक्त आधुनिक युग के प्रियप्रवास, साकेत, कामायनी आदि अनेक प्रबन्ध काव्य, महाकाव्य पद के अधिकारी सरलता से प्रतीत होने लगते हैं। यहाँ पर कुछ प्रसिद्ध महाकाव्यों के महाकाव्यत्व की चर्चा कर रहे हैं, किन्तु उनकी कसौटी अधिकतर वही है जिसका निर्माण प्राचीन आचार्य कर चुके हैं। ऐसा कुछ जान-बूझ कर किया गया है।

हिन्दी के प्रमुख महाकाव्य

हिन्दी में अनेक महाकाव्य उपलब्ध हैं। कुछ प्रसिद्ध महाकाव्यों का विवरण इस प्रकार है—

१ पृथ्वीराज रासो—यह हिन्दी का सफल विकसनशील महाकाव्य है। विकसनशील महाकाव्य तीन प्रकार के होते हैं—

(१) वह प्रचलित लोक-गाथा, जो विकसित होती हुई महाकाव्य का रूप धारण कर लेती है।

(२) वह जिससे किसी ऐतिहासिक नायक का चरित्र विकसित होते-होते महाकाव्य का रूप धारण कर लेता है।

(३) तीमरे वे गेय जन-महाकाव्य होते हैं जिनका गायक कोई प्राचीन व्यक्ति होता है। कालान्तर में उसका नाम-मात्र शेष रह जाता है। उसकी रचना जनता के कंठों में पड़कर नूतन रूप धारण कर लेती है।

विकास की अवस्थाएँ—पृथ्वीराज रासो द्वितीय कोटि का महाकाव्य है। डॉ० शम्भूनाथसिंह ने इसके विकास की पाँच अवस्थाएँ बताई हैं। पहली अवस्था वह है जिसमें चन्द वरदाई के मूल रासो की रचना हुई है। डॉ० शम्भूनाथसिंह की धारणा है कि चन्द ने यह ग्रंथ अधूरा छोड़ दिया था। किन्तु यह कल्पनामात्र है। दूसरी अवस्था में चन्द के पुत्र जल्हण ने शेष कथा पूरी करने की चेष्टा की थी। इसका प्रमाण इस प्रकार है।

‘जलहन हत्य दै चलि गज्जन नृप काज’ में उक्ति है। आचार्य शुक्ल ने भी नानूराम भाट के कथन का आधार लेते हुए लिखा है कि रासो के अन्तिम दस समयों को चन्द के पुत्र ने पूरा किया है। तीमरी अवस्था म० १३०० से १६५० तक विकसित हुई। जल्हण के वंशजों ने इस अवस्था में बहुत परिवर्तन और विकास किये। महामहोपाध्याय हरप्रसाद शास्त्री ने इस अनुमान का समर्थन किया है। चौथी अवस्था वह है जिसमें कवियों ने उसको संकलित और सम्पादित करने का प्रयत्न किया तथा उसे निषिद्ध किया। यह अवस्था १६०० से १७६० के बीच तक की है। १७६० तक उसके चार संस्करण हो गये हैं। इसके बाद उसकी पाँचवी अवस्था प्रारम्भ हो जाती है। इस अवस्था में उसके गायकों ने उसके छन्दों की सख्या एक लाख तक पहुँचाने की चेष्टा की है। इस प्रकार रासो के पाँच अवस्थाओं में विकसित होने के कारण ही उसे विकसनशील महाकाव्य कहा गया है।

बंधानिक पूर्णता—विकसनशील महाकाव्य के कुछ अपने लक्षण हैं। टॉ०

शम्भूनाथसिंह ने उनके प्रकाश में रासो का अध्ययन करते हुए निम्नलिखित प्रकार से उसे एक सफल विकसनशील महाकाव्य सिद्ध करने की चेष्टा की है।

(१) महदुद्देश्य, महाप्रेरणा और महती काव्य प्रतिभा—डा० शम्भूनाथसिंह के शब्दों में रासो का उद्देश्य है जातीय जीवन में प्राण संचार करना, उसमें स्वातन्त्र्य और बलिदान का मन्त्र फूँकना और बाहुबल पर आधारित जीवन मूल्यों की स्थापना करना। इसकी प्रेरणा भी महती है। इसकी प्रेरणा है हिन्दू राष्ट्र की रक्षा में भारतीय राजपूतों के अभूतपूर्व बलिदान की भावना। महदुद्देश और महाप्रेरणा कवि की अलौकिक प्रतिभा पाकर थिरक उठी है। इस दृष्टि से यह सफल महाकाव्य है।

(२) महत्कार्य और समग्र युग जीवन का चित्रण—रासो का महत्कार्य है पृथ्वीराज और शहाबुद्दीन का अन्तिम युद्ध और उत्तरी भारत पर मुसलमानों का अविचार। मारा घटना-चक्र इसी महत्कार्य के चारों ओर चक्कर काटता है। पृथ्वीराज का समग्र जीवन-चित्र प्रस्तुत किया गया है। उस चित्र को स्पष्ट करने के लिए और अनेकानेक घटनाओं तथा पात्रों की योजना की गई है। यही कारण है उसमें जीवन के व्यापक चित्रों की अवतारणा के साथ एक विचित्र गुस्त्व और गाम्भीर्य भी है।

गुस्त्व, गाम्भीर्य और महत्त्व—रासो में अनेक राजनीतिक, नैतिक, धर्मशास्त्रीय योग-दर्शन, अम्यास विद्या आदि के सैंकड़ों चित्र मिलते हैं। उनसे महाकाव्य में गुस्ता आगई है। इसका नायक पृथ्वीराज है जो युग का महान् पुरुष और भारतीय नायकों के सभी उदात्त गुणों से सम्पन्न है। उसके गुणों की उदारता में रचना को महत्त्व और गाम्भीर्य प्रधान बना दिया है।

वस्तु व्यापार वर्णन—विकसनशील महाकाव्यों का लक्ष्य वस्तु व्यापार वर्णन में किसी निश्चित परिपाटी का अनुगमन करना नहीं होता। उसकी सीमा वे अन्दर जीवन और जगत का सम्पूर्ण ज्ञान आ सकता है। रासोकार ने अपने ग्रन्थ में जीवन और जगत के अधिकाधिक ज्ञान को ठूसने का प्रयास किया है। उसने इस बात की घोषणा भी की है।

उक्ति धर्म विशालस्य राजनीति नवरसः ।

षट् भाषा पुराण च कुरान कथित मया ॥

अर्थात् इस ग्रन्थ में सूक्तियाँ हैं, धर्मशास्त्र सम्बन्धी बातें हैं, पुराणों का ज्ञान भी भरा गया है, राजनीतिशास्त्र की बातें भी लिखी गई हैं। नव रसों की योजना की गई है। कुरान वर्णित इस्लाम धर्म की बातें भी रक्खी गई हैं। ग्रन्थ के अन्त में भी ग्रन्थ की सर्वज्ञान सग्रहात्मकता प्रकट की गई है। इस दृष्टि से रासो और महाभारत में बहुत मिलता-जुलता है।

परिगणन की प्रवृत्ति—विकसनशील महाकाव्य के सम्बन्ध में कोई निश्चित नियम नहीं है। इसका आकार अत्याधिक विशाल भी हो सकता है। ऐसा अवस्था में कवि स्वतन्त्रता से अपनी बहुज्ञता का प्रदर्शन कर सकता है और करता भी है। रासोकार ने किया भी यही है। जहाँ कहीं भी मौका मिला है उसने वस्तु परिगणन की प्रवृत्ति का आश्रय लिया है।

वर्णन—विकसनशील महाकाव्यों में यों तो सभी विषयों का विस्तृत वर्णन रहता है किन्तु कुछ विषय उसमें विशेष रूप से वर्णित किए जाते हैं जैसे युद्ध मृगया, विवाहादि का वर्णन। रासो में इन सबके विस्तृत वर्णन मिलते हैं।

वस्तु-विन्यास—विकसनशील महाकाव्य अलंकृत महाकाव्यों से वस्तु-विन्यास की दृष्टि से भिन्न है। विकसनशील महाकाव्य अलंकृत महाकाव्यों की भाँति सुसंगठित नहीं होता। उसमें सधियों आदि के लिए स्थान नहीं होता। उमका कथानक विखरा हुआ होता है। रासो का कथानक भी ऐसा ही है। किन्तु वस्तु-विन्यास सम्बन्धी इस विशृङ्खलता के कारण महाकाव्य का मूल्य कम नहीं किया जा सकता है। उसमें प्रवाह है और क्रिया-व्यापार का प्रवेग है। यही कारण है कि उसकी वस्तु सघटित न होते हुए भी भार रूप नहीं होने पाई है।

नायक का चारित्रिक सौन्दर्य—महाकाव्य का नायक महान् चरित्र वाला होता है। उसके चरित्र की गरिमा महाकाव्य को आक्रान्त किए रहती है। रासो इस दृष्टि से भी सफल है। उसका नायक आदर्श भारतीय नायक है। उसमें नायक के समस्त गुण वर्तमान हैं। वह क्षत्रियवश का राजा है, वीर है, अर्थ और काम में लीन है। बहुत सी दृष्टियों में वह आदर्श और महान् है। उसके चरित्र की गरिमा का पता इसी एक तथ्य से चलता है कि उसने अपने प्रबल शत्रु शाहबुद्दीन को कई बार पराजित कर क्षमादान किया था। उसके चरित्र की यह विशेषता अकेली ही रासो को महाकाव्य का पद प्रदान कर सकती है। पृथ्वीराज और पात्रो में चारित्रिक सौन्दर्य की भाँकी सजाई गई है। स्वयं चन्द का चरित्र भी कम उज्ज्वल नहीं है। उसकी जैसी स्वामि-भक्ति उसके आत्म-बलिदान की भावना विश्व साहित्य में ढूँढने से भी नहीं मिलेगी।

शैलीगत गरिमा—प्रत्येक प्रकार के महाकाव्य में शैली की गरिमा भी रहती है। रासो की शैली में झूठी साहित्यिक कृत्रिमता नहीं है। उसमें स्वाभाविक गौरव है। उस गौरव की प्रतिष्ठा, भावनाओं के अनुरूप भाव-भाषा और चमत्कार की अभिव्यक्ति के कारण हुई है। 'उसमें राजमहल जैसी कृत्रिम गरिमा नहीं है। उसकी गरिमा इलोरा की गुफाओं के सदृश है जो मानव-हाथों द्वारा गढ़ी हुई होने पर भी नैसर्गिक गरिमा से गौरवमय है। अपनी शैलीगत गरिमा के कारण ही रासो आज भी जीवित है।'।

महाकाव्यगत रूढ़ियों का पालन—संस्कृत आचार्यों ने महाकाव्य के कुछ लक्षण बताए हैं। उनमें से कुछ लक्षण सभी प्रकार के महाकाव्यों में पाए जाते हैं। कुछ ऐसी बातें भी हैं जिनका उल्लेख आचार्यों ने तो नहीं किया है किन्तु रूढ़ि के रूप में मान्य है। डॉ० शम्भूनाथसिंह ने उनकी परिगणना इस प्रकार की है।

(१) मगंसम्बन्धी प्रतिबन्ध।

(२) मगलाचरण और आशीर्वचन।

(३) वस्तु निर्देश।

(४) दुर्जन निन्दा, सज्जन प्रशंसा।

शम्भूनाथसिंह ने उनके प्रकाश में रासो का अध्ययन करते हुए निम्नलिखित प्रकार से उसे एक सफल विकसनशील महाकाव्य सिद्ध करने की चेष्टा की है।

(१) महदुद्देश्य, महाप्रेरणा और महती काव्य प्रतिभा—डा० शम्भूनाथसिंह के शब्दों में रासो का उद्देश्य है जातीय जीवन में प्राण संचार करना, उसमें स्वा-तन्त्र्य और बलिदान का मन्त्र फूँकना और बाहुबल पर आधारित जीवन मूल्यों की स्थापना करना। इसकी प्रेरणा भी महती है। इसकी प्रेरणा है हिन्दू राष्ट्र की रक्षा में भारतीय राजपूतों के अभूतपूर्व बलिदान की भावना। महदुद्देश और महाप्रेरणा कवि की अलौकिक प्रतिभा पाकर थिरक उठी है। इस दृष्टि से यह सफल महाकाव्य है।

(२) महत्कार्य और समग्र युग जीवन का चित्रण—रासो का महत्कार्य है पृथ्वीराज और शहाबुद्दीन का अन्तिम युद्ध और उत्तरी भारत पर मुसलमानों का अधि-कार। सारा घटना-चक्र इसी महत्कार्य के चारों ओर चक्कर काटता है। पृथ्वीराज का समग्र जीवन-चित्र प्रस्तुत किया गया है। उस चित्र को स्पष्ट करने के लिए और अनेकानेक घटनाओं तथा पात्रों की योजना की गई है। यही कारण है उसमें जीवन के व्यापक चित्रों की अवतारणा के साथ एक विचित्र गुरुत्व और गाम्भीर्य भी है।

गुरुत्व, गाम्भीर्य और महत्त्व—रासो में अनेक राजनीतिक, नैतिक, धर्मशास्त्रीय, योग-दर्शन, अम्यास विद्या आदि के सैंकड़ों चित्र मिलते हैं। उनसे महाकाव्य में गुरुता आ गई है। इसका नायक पृथ्वीराज है जो युग का महान् पुरुष और भारतीय नायकों के सभी उदात्त गुणों से सम्पन्न है। उसके गुणों की उदारता ने रचना को महत्त्व और गाम्भीर्य प्रदान बना दिया है।

वस्तु व्यापार वर्णन—विकसनशील महाकाव्यों का लक्ष्य वस्तु व्यापार वर्णन में किसी निश्चित परिपाटी का अनुगमन करना नहीं होता। उसकी सीमा के अन्दर जीवन और जगत का सम्पूर्ण ज्ञान आ सकता है। रासोकार ने अपने ग्रन्थ में जीवन और जगत के अधिकाधिक ज्ञान को ठूँसने का प्रयास किया है। उसने इस बात की घोषणा भी की है।

उक्ति धर्म विशालस्य राजनीति नवरसः ।

षट् भाषा पुराण च कुरान कथित मया ॥

अर्थात् इस ग्रन्थ में सूक्तियाँ हैं, धर्मशास्त्र सम्बन्धी बातें हैं, पुराणों का ज्ञान भी भरा गया है, राजनीतिशास्त्र की बातें भी लिखी गई हैं। नव रसों की योजना की गई है। कुरान वर्णित इस्लाम धर्म की बातें भी रक्खी गई हैं। ग्रन्थ के अन्त में भी ग्रन्थ की सर्वज्ञान सग्रहात्मकता प्रकट की गई है। इस दृष्टि से रासो और महाभारत से बहुत मिलता-जुलता है।

परिगणन की प्रवृत्ति—विकसनशील महाकाव्य के सम्बन्ध में कोई निश्चित नियम नहीं है। इसका आकार अत्याधिक विशाल भी हो सकता है। ऐसा अवस्था में कवि स्वतन्त्रता से अपनी बहुज्ञता का प्रदर्शन कर सकता है और करता भी है। रासोकार ने किया भी यही है। जहाँ कहीं भी मौका मिला है उसने वस्तु परिगणन की प्रवृत्ति का आश्रय लिया है।

वर्णन—विकसनशील महाकाव्यों में यों तो सभी विषयों का विस्तृत वर्णन रहता है किन्तु कुछ विषय उसमें विशेष रूप से वर्णित किए जाते हैं जैसे युद्ध मृगया, विवाहादि का वर्णन। रासो में इन सबके विस्तृत वर्णन मिलते हैं।

वस्तु-विन्यास—विकसनशील महाकाव्य अलंकृत महाकाव्यों से वस्तु-विन्यास की दृष्टि से भिन्न है। विकसनशील महाकाव्य अलंकृत महाकाव्यों की भाँति सुसंगठित नहीं होता। उसमें सधियों आदि के लिए स्थान नहीं होता। उसका कथानक बिखरा हुआ होता है। रासो का कथानक भी ऐसा ही है। किन्तु वस्तु-विन्यास सम्बन्धी इस विशृङ्खलता के कारण महाकाव्य का मूल्य कम नहीं किया जा सकता है। उसमें प्रवाह है और क्रिया-व्यापार का प्रवेग है। यही कारण है कि उसकी वस्तु सघटित न होते हुए भी भार रूप नहीं होने पाई है।

नायक का चारित्रिक सौन्दर्य—महाकाव्य का नायक महान् चरित्र वाला होता है। उसके चरित्र की गरिमा महाकाव्य को आक्रान्त किए रहती है। रासो इस दृष्टि से भी सफल है। उसका नायक आदर्श भारतीय नायक है। उसमें नायक के समस्त गुण वर्तमान हैं। वह क्षत्रियवश का राजा है, वीर है, अर्थ और काम में लीन है। बहुत सी दृष्टियों से वह आदर्श और महान् है। उसके चरित्र की गरिमा का पता इसी एक तथ्य से चलता है कि उसने अपने प्रबल शत्रु शाहबुद्दीन को कई बार पराजित कर क्षमादान किया था। उसके चरित्र की यह विशेषता अकेली ही रासो को महाकाव्य का पद प्रदान कर सकती है। पृथ्वीराज और पात्रों में चारित्रिक सौन्दर्य की भाँकी सजाई गई है। स्वयं चन्द का चरित्र भी कम उज्ज्वल नहीं है। उसकी जैसी स्वामि-भक्ति उसके आत्म-बलिदान की भावना विश्व साहित्य में ढूँढने से भी नहीं मिलेगी।

शैलीगत गरिमा—प्रत्येक प्रकार के महाकाव्य में शैली की गरिमा भी रहती है। रासो की शैली में झूठी साहित्यिक कृत्रिमता नहीं है। उसमें स्वाभाविक गौरव है। उस गौरव की प्रतिष्ठा, भावनाओं के अनुरूप भाव-भाषा और चमत्कार की अभिव्यक्ति के कारण हुई है। 'उसमें राजमहल जैसी कृत्रिम गरिमा नहीं है। उसकी गरिमा इलोरा की गुफाओं के सदृश है जो मानव-हाथों द्वारा गढ़ी हुई होने पर भी नैसर्गिक गरिमा से गौरवमय है। अपनी शैलीगत गरिमा के कारण ही रासो आज भी जीवित है।'।

महाकाव्यगत रुढ़ियों का पालन—संस्कृत आचार्यों ने महाकाव्य के कुछ लक्षण बताए हैं। उनमें से कुछ लक्षण सभी प्रकार के महाकाव्यों में पाए जाते हैं। कुछ ऐसी बातें भी हैं जिनका उल्लेख आचार्यों ने तो नहीं किया है किन्तु रुढ़ि के रूप में मान्य है। डॉ० शम्भूनाथसिंह ने उनकी परिगणना इस प्रकार की है।

- (१) सर्गसम्बन्धी प्रतिबन्ध।
- (२) मगलाचरण और आशीर्वचन।
- (३) वस्तु निर्देश।
- (४) दुर्जन निन्दा, सज्जन प्रशंसा।

- (५) पूर्व कवि प्रशंसा ।
- (६) कवि की विनम्रता ।
- (७) नायक की प्रशंसा और उसके नगर का वर्णन ।
- (८) नायक के वश की उत्पत्ति और पूर्वजों की वशावली ।
- (९) ग्रन्थ का महत्त्व कथन ।
- (१०) छन्द सम्बन्धी रूढ़ियाँ ।

उपर्युक्त सभी रूढ़ियों के प्रकाश में रासो का अध्ययन करने पर स्पष्ट प्रगट होता है कि यह सभी बातें रासो में पाई जाती हैं। रासो सर्गों में विभक्त है। सर्गों का नाम समय या प्रस्ताव है। कहीं-कहीं सर्गों के लिए पर्व तथा खण्ड शब्दों का प्रयोग भी मिलता है। कथा भी सवादात्मक शैली में ही प्रारम्भ की गई है। महाकाव्य के प्रारम्भ में मंगलाचरण भी है। महाकाव्य में वस्तु निर्देश भी मिलता है। आदि पर्व से लेकर ७९ से ८४ और ७६१ से ७८३ तक के छन्दों में वस्तु निर्देश की ही प्रथा का पालन किया गया है।

रासो एक लोक-महाकाव्य है धर्म काव्य नहीं। सज्जनों की प्रशंसा और दुर्जनों की निन्दा वाली प्रवृत्ति धार्मिक महाकाव्यों में अधिक पाई जाती है लोक काव्यों में कम। यही कारण है कि रासो में सज्जन और दुर्जन से सम्बन्धित दो ही दोहे हैं। महाकाव्य में नायक वश की उत्पत्ति पूर्वजों की वशावली सम्बन्धी रूढ़ि का निर्वाह भी मिलता है।

अन्य रूढ़ियों की अभिव्यक्ति किसी न किसी रूप में अवश्य मिलती है। विस्तार-भय से उनका उल्लेख नहीं कर रहा हूँ। इन सबके लिए डॉ० शम्भूनाथ सिंह की 'हिन्दी महाकाव्य' शीर्षक थीसिस देखिए।

प्रभाव ऐक्य—महाकाव्यों में ही क्या सभी प्रकार की रचनाओं में प्रभाव ऐक्य का होना बड़ा आवश्यक हाता है। यह प्रभाव ऐक्य ही साहित्यिक रचनाओं का प्राण होता है। प्रभाव ऐक्य के लिए तो वस्तु का समुचित सगटन होना चाहिए या फिर उद्देश्य के माध्यम से ऐक्य स्थापित होना चाहिए। अलंकृत काव्यों में प्रभाव ऐक्य की सृष्टि वस्तु के विविध अवयवों के सघटन के द्वारा की जाती है और विकसनशील महाकाव्यों में यह कार्य महदुद्देश्य की योजना के द्वारा लाया जाता है। रासो में वस्तु सघटन दूसरे प्रकार से किया गया है। एक महदुद्देश्य ने सारी कथा को एक सूत्र में बाँध रखा है। उसी एकता से प्रभान्विति की सृष्टि हुई है।

रसवत्ता—रासो एक वीररस-प्रधान महाकाव्य है। शृंगार, करुणादि अन्य सहायक रस हैं। इन सबका पूर्ण परिपाक हुआ है। रासोकार ने स्वयं लिखा है 'रासो रसाल नवरस सरम'।

जीवन-शक्ति और प्राणवत्ता—महाकाव्य कहलाने की अधिकारी वही रचना हो सकती है जिसमें अमरत्व के गुण हों। सच तो यह है कि जो महाकाव्य जितने अधिक दिन तक जीवित रहता है वह उतना ही श्रेष्ठ होता है। इस दृष्टि से रासो हिन्दी का सर्वश्रेष्ठ महाकाव्य है। उसकी यह चिरन्तन लोकप्रियता उसकी

जीवन-शक्ति और प्राणवत्ता की परिचायिका है। अध्यात्मप्रिय उसकी राष्ट्रीय भावना, महान् नायक का चरित्र, उदात्त, शैलीगत गरिमा, उसकी प्रभावपूर्णता और रसवत्ता आदि कुछ ऐसी विगेषताएँ हैं जिन्होंने उसे अलौकिक जीवन-शक्ति और प्राणवत्ता प्रदान कर दी है।

इस प्रकार उपर्युक्त विवेचन के आधार पर यह निम्नकोच कहा जा सकता है कि रासो हिन्दी का प्रथम श्रेष्ठ विकसनशील महाकाव्य है।

२ आल्हा खण्ड—पृथ्वीराज रासो की विवेचना करते समय तीन प्रकार के विकसनशील महाकाव्यों की चर्चा की गई है। आल्हा खण्ड उनमें से तृतीय कोटि का है। यह ग्रन्थ अपने मूल रूप में किसी कवि द्वारा लिखा गया था। उसका नाम जगनिक बताया जाता है। आगे चलकर वह रचना अपने कुछ विशिष्ट गुणों के कारण इतनी अधिक लोकप्रिय बनी कि उस कवि का नाम गौंग पड़ गया है और वह रचना लोक की सम्पत्ति बन गई है। विभिन्न देश, काल और परिस्थितियों में लोक ने उसके स्वरूप को अपने ढंग पर विकसित करने की चेष्टा की। परिणाम यह हुआ कि उसके मूल रूप का पता लगाना ही कठिन हो गया।

आल्हा खण्ड के स्वरूप के सम्बन्ध में विद्वानों में मतभेद नहीं है। डॉ० रामकुमार वर्मा ने उसे वीररस-प्रधान एक गीतिकाव्य कहा है। आचार्य शुक्ल उसे वीर गीता का समुच्चय मानते थे। किन्तु उसके स्वरूप पर विचार करने में पता चलता है कि वह विकसनशील महाकाव्य है। उसमें उसके सभी लक्षण पाए जाते हैं।

आल्हा खण्ड एक प्राचीन रचना है किन्तु भिन्न युगों के गायकों के हाथों में पड़कर इसका रूप विकसित हो नहीं हुआ अपितु अनेक दृष्टियों से अभिनव भी हो गया है। आल्हा खण्ड को कुछ लोग परमाल रासो भी कहते हैं। मेरा अपना अनुमान यह है कि आल्हा खण्ड और परमाल रासो दो भिन्न-भिन्न रचनाएँ थीं। हो सकता है कि आल्हा खण्ड परमाल रासो का एक खण्ड हो और बाद में लोकप्रिय होने से नित्य-प्रति विकसित होता गया और उसके विकास के साथ-साथ परमाल रासो का ह्रास होता गया और अब नामावशेषमात्र रह गया है। जो भी हो आल्हा खण्ड तृतीय कोटि का एक सफल विकसनशील लोक महाकाव्य है।

रोमांचक महाकाव्य पद्यावत—पद्यावत के काव्य रूप के सम्बन्ध में विद्वानों में बड़ा मतभेद है। कुछ लोग उसे प्रेमास्यानक प्रबन्ध काव्य कहते हैं। कुछ के मतानुसार वह एक कथाकाव्य है। बहुत से विद्वानों की दृष्टि में वह एक सफल रोमांचक महाकाव्य है। मेरी समझ में भी पद्यावत एक रोमांचक महाकाव्य ही है जिसमें महाकाव्य के भारतीय लक्षणों के साथ-साथ संसनवियों के लक्षण भी विद्यमान हैं। उसकी कथामूलक रोचकता और प्रबन्ध मौल्य ने उसको लोकप्रिय बनाने में विशेष योग दिया है।

मानस—हिन्दी भाषा का सबसे महत्वपूर्ण महाकाव्य रामचरित मानस है। कुछ लोगो ने इसे महाकाव्य न मानने का दुराग्रह भी किया है। ऐसे लोग मानस को कोरा पुराण काव्य भर मानते हैं। (मानस दर्शन, डॉ० किशनलाल) किन्तु इस प्रकार के कथनों को मैं महत्त्वहीन दुराग्रह भर मानता हूँ। मैं मानस को ससार का सर्वश्रेष्ठ

महाकाव्य मानता हूँ। उसमें महाकाव्य के सभी लक्षणों की प्रतिष्ठा के साथ-साथ मानव-धर्म की बुभुक्षा को तृप्त करने का प्रयास भी किया गया है।

आधुनिक युग के प्रसिद्ध महाकाव्य एवं महाकाव्योन्मुख प्रबन्ध-काव्य

कामायनी (जयशंकर 'प्रसाद')—कामायनी के महाकाव्यत्व के सम्बन्ध में हिन्दी में विविध प्रकार के विचार प्रगट किए गए हैं। कुछ लोग उसे महाकाव्य मानते हैं तो कुछ उसे एकार्थक काव्य कहते हैं और कुछ की दृष्टि में वह केवल मुक्तक शैली में लिखा हुआ प्रबन्ध काव्य है। इन तीन प्रकार के दृष्टिकोणों के अतिरिक्त और भी विविध प्रकार के मत प्रगट किए गए हैं। मैं उसे रूपक कथा प्रधान महाकाव्य मानने के पक्ष में हूँ। उसे सामान्य महाकाव्य इसलिए नहीं कह सकता क्योंकि उसकी शैली रूपात्मक है और अभिव्यक्ति छायावादी। उसे मैं एकार्थक काव्य भी नहीं कह सकता क्योंकि उसमें गौरवपूर्ण महाकाव्य के सभी लक्षण पाए जाते हैं। उसे मुक्तक शैली में लिखा हुआ प्रबन्ध काव्य कहना भी ठीक नहीं समझता क्योंकि न तो उसकी शैली ही मुक्तक है और न वह केवल प्रबन्ध काव्य ही है। उसकी शैली रूपात्मक और छायावादी है और उसका काव्य रूप महाकाव्य कहलाने का सब प्रकार से अधिकारी है।

साकेत (मैथिलीशरण गुप्त)—इस महाकाव्य में महाकाव्य के शास्त्रीय लक्षणों की प्रतिष्ठा के साथ-साथ नवीन चेतना के भी दर्शन होते हैं। यह नवीन चेतना त्रयोमुखी है—साहित्यिक, सांस्कृतिक और कलात्मक। इस त्रयोमुखी अभिनव चेतना उसे वर्तमान युग के नवीन ढंग के श्रेष्ठ महाकाव्य का पद प्रदान कर दिया है।

प्रियप्रवास (अयोध्यासिंह उपाध्याय)—साकेत के सदृश प्रियप्रवास भी आधुनिक ढंग का एक सुन्दर महाकाव्य है। उसमें शास्त्रीय लक्षणों की प्रतिष्ठा के साथ-साथ नूतन दृष्टिकोण को भी स्थान दिया गया है। साकेत और प्रियप्रवास दोनों में ही नायक की अपेक्षा नायिका के चरित्र-चित्रण को प्रधानता दी गई है। राष्ट्रीय चेतना दोनों ही महाकाव्यों में मुखरित है।

साकेत संत (बलदेवप्रसाद मिश्र)—यह नये ढंग का सरस महाकाव्य है। यह गुप्तजी के 'साकेत' के अनुकरण पर लिखा गया है। इसकी रचना महाकाव्य लिखने के दृष्टिकोण से ही की गई है। यह महाकाव्य के शास्त्रीय लक्षणों से युक्त होते हुए भी महाकाव्योचित स्वाभाविक गरिमा से विरहित प्रतीत होता है।

आर्यावर्त (मोहनलाल महतो 'वियोगी')—यह असफल महाकाव्य है। इसमें तेरह सर्ग हैं। कवि ने ग्रन्थ रचना में महाकाव्य के शास्त्रीय लक्षणों को खपाने का प्रयास किया है। किन्तु उसमें वह सफल नहीं हो पाया है। वह सफल महाकाव्य बने रहकर केवल प्रबन्ध काव्य भर रह गया है। हाँ, उसकी राष्ट्रीय भावना ने उसे महाकाव्य के पद तक पहुँचाने की चेष्टा की है।

नूरजहाँ (गुरु भक्तसिंह)—कुछ लोग नूरजहाँ को भी महाकाव्य कहते हैं। किन्तु मैं इसे १८ सर्गों में लिखा गया प्रबन्ध काव्य मानने के पक्ष में ही हूँ।

उसमें न तो महाकाव्य के शास्त्रीय लक्षणों की सफलतापूर्वक प्रतिष्ठा ही मिलती है और न महाकाव्योचित गरिमा ही है ।

प्रभात की कैकयी (कैदारनाथ मिश्र)—कैकयी एक प्रयत्नज महाकाव्य है । उसमें महाकाव्य के लक्षणों की अवतारणा करने की चेष्टा तो की गई है किन्तु कवि को साकेत सत के कवि के सदृश सफलता नहीं मिली है । फिर उसकी कथावस्तु महाकाव्य की कथावस्तु होने योग्य भी नहीं है । शैली भी उतनी उदात्त नहीं है । हाँ, प्रवन्धात्मकता की दृष्टि से उसे अवश्य सफल कह सकते हैं ।

कुरुक्षेत्र (दिनकर)—कुरुक्षेत्र के सम्बन्ध में विद्वानों की धारणाएँ बहुत अच्छी नहीं हैं । डॉ० नगेन्द्र ने लिखा है—“दिनकर ने स्वयं कुरुक्षेत्र के प्रवन्धत्व की सफाई में कहा है कि इसमें प्रवन्ध की एकता वर्णित विचारों को लेकर है किन्तु उनकी यह धारणा भ्रान्त है । हमें विचार की एकता विलकुल नहीं है, वरन् युद्ध के औचित्य और अनौचित्य को लेकर उठने वाली शका की है । उसने उनके मन को अस्थिर कर दिया है । जिसकी परिभाषा उन्होंने स्वयं इस प्रकार दी है । “महाकाव्य की रचना मनुष्य को विकल करने वाली अनेक भावधारकों के बीच सामंजस्य लाने का प्रयास है, समय के परस्पर विरोधी प्रश्नों के समाधान की चेष्टा है” । मैं नगेन्द्रजी के उपर्युक्त कथन से सहमत नहीं हूँ । मेरी अपनी धारणा है कि दिनकर का ‘कुरुक्षेत्र’ युग का प्रतिनिधि महाकाव्य है । उसने महाकाव्य की नई मान्यता की प्रतिष्ठा की है । आज के महाकाव्य की गरिमा प्राचीन कथानकों को वर्तमान विचारों के प्रकाश में देखने से मुखरित होती है । अपनी इसी गरिमा के कारण आचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदी ने उसे हिन्दी भाषा का गौरव ग्रन्थ कहा है । प्रोफेसर नन्ददुलारे वाजपेयी ने भी उसे महाकाव्य ही माना है । बिहार की बृहन्नयी में उन्होंने उसे गौरवपूर्ण स्थान दिया है । मेरी समझ में कुरुक्षेत्र महाकाव्यों की नई परम्परा का प्रवर्तक है । उसमें चाहे प्राचीन ढंग की कथामूलक प्रवन्धात्मकता न हो किन्तु विचारों की एकता अवश्य है । यह विचार भी आधुनिकतम है । उसमें शैलीगत उदात्तता के साथ-साथ जीवन की गरिमा का नया चित्र प्रस्तुत किया गया है ।

जयभारत (मैथिलीशरण गुप्त)—इस प्रवन्ध काव्य में कवि ने महाभारत के संतालीस प्रसंगों को अपनी प्रतिभा से चमत्कृत कर हमारे सामने रखने की चेष्टा की है । गुप्तजी की इस रचना में हमें साकेत का प्रवन्ध सौष्ठव न मिलते हुए भी चरित्र-निर्माण का सफल एवं उदात्त प्रयत्न परिलक्षित होता है । उनकी चरित्र-निर्माण कला अपनी है । वह अन्तश्चेतना चादियों से रत्ती भर प्रभावित नहीं है ।

इस प्रवन्ध-काव्य को हम शैली की दृष्टि से महाकाव्य कह सकते हैं । उसकी शैली अलंकृत महाकाव्य की शैली के सदृश है किन्तु उसमें उसकी अपेक्षा प्रवाह और प्रयोग वैचित्र्य एवं कथानक वक्रता अधिक है । इनके अतिरिक्त निम्नलिखित प्रवन्ध-काव्य, जिनमें कुछ महाकाव्य भी हैं, विशेष उल्लेखनीय हैं—

वैदेही वनवास—अयोध्यासिंह उपाध्याय
 वर्द्धमान—अनूप शर्मा
 देवाचन—करील
 नूरजहाँ—गुरुभक्तसिंह
 विक्रमादित्य—,,
 दमयन्ती—ताराचन्द्र हारित
 कृष्णायन—द्वारिकाप्रसाद मिश्र
 रानी दुर्गावती—देवीलाल चतुर्वेदी
 मीरा (महाकाव्य)—परमेश्वर द्विरेफ
 जन-नायक—रघुवीरशरण मिश्र
 अम्बपाली—राजेश्वरप्रसाद नारायणसिंह
 राधाकृष्ण—,,
 कुक्षेत्र—दिनकर
 चित्ररेखा—रामकुमार
 अशोक—रामदयाल पाण्डे
 पार्वती—रामानन्द दोषी
 गांधी चरितमानस—विद्याधर महाजन
 गौतम—वीरेन्द्र मिश्र
 जौहर—श्यामनारायण पाण्डेय ।

बापू—सियारामशरण गुप्त
 तुलसीदास—सूर्यकान्त त्रिपाठी
 रावण महाकाव्य—हरदयालसिंह
 दयानन्दायन—गदाधर सिंह
 रामचरित चिन्तामणि—
 रामचरित उपाध्याय
 नलनरेश—पुरोहित प्रतापनारायण
 प्रताप चरित्र (ब्रजभाषा)—केसरीसिंह
 सिद्धार्थ—अनूप शर्मा
 रामचन्द्रोदय—रामनाथ ज्योतिषी
 पुरुषोत्तम—निराला
 मानसी—उदयशंकर भट्ट
 हल्दीघाटी—श्यामनारायण पाण्डेय
 जौहर—सुधीन्द्र
 जौहर—रामकुमार वर्मा
 महामानव—ठाकुरप्रसादसिंह
 शर्वाणी—अनूप शर्मा
 उर्मिला—नवीन (अप्रकाशित)

खण्डकाव्य

संस्कृत काव्यशास्त्र के ग्रन्थों में खण्डकाव्य की कोई विस्तृत व्याख्या नहीं मिलती है। केवल एक स्थल पर ही उसके स्वरूप की थोड़ी चर्चा की गई है। वह है “खण्डकाव्य भवेत् काव्यस्य एकदेशानुसारि च” (साहित्य-दर्पण ३।१३६), अर्थात् खण्डकाव्य महाकाव्य का एक देशीय रूप होता है। अब प्रश्न यह है कि एकदेशीयता से लेखक का क्या अभिप्राय है। हमारी समझ में एकदेशीयता से लेखक ने कई बातें व्यक्त की हैं।

- (१) उसमें जीवन के किसी एक पक्ष का चित्रण किया जाता है।
- (२) उसमें महाकाव्य के लक्षण सकुचित रूप में स्वीकार किए जाते हैं।
- (३) रूप और आकार में खण्डकाव्य महाकाव्य से छोटा होता है।
- (४) कुछ अन्य विशेषताएँ—प्रभावान्विति, वर्णन प्रवाह आदि।

जहाँ तक पहली बात का सम्बन्ध है वह बहुत स्पष्ट है। महाकाव्य में जीवन का सर्वांगीण चित्र रहता है। किन्तु खण्डकाव्य में उसके किसी रोचक और मार्मिक पक्ष का ही उद्घाटन किया जाता है। उसके लिए कवि किसी रोचक, रमणीय भावोद्बोधक घटना, परिस्थिति या प्रसंग की कल्पना करता है। वह उसको अपने वर्णन-सौष्ठव से प्रभावपूर्ण और मर्मस्पर्शी बना देता है।

दूसरी बात थोड़ी विचारणीय है। वह है खण्डकाव्य को महाकाव्य का सकुचित

रूप कहना । खण्डकाव्य में महाकाव्य के लक्षणों का आशिक और एक देशीय रूप में निर्वाह होता है । इस प्रसंग में महाकाव्य के लक्षणों का पर्यवेक्षण करना पड़ेगा । महाकाव्य के लक्षणों पर विस्तृत विचार मैं पहले ही कर चुका हूँ । यहाँ पर महाकाव्य के भारतीय लक्षणों के प्रकाश में खण्डकाव्य के स्वरूप की मीमांसा करेंगे । विश्वनाथ के अनुसार महाकाव्य का नायक सद्गुण या क्षत्रिय होना चाहिए । दण्डी के अनुसार उसका सदाश्रय, चतुर और उदात्त होना भी आवश्यक होता है । महाकाव्य की यह विशेषता खण्डकाव्य में थोड़ी शिथिलता से ग्रहण की गई है । खण्डकाव्य का नायक साधारणतया उच्च वंश का होना चाहिए । सुदामा चरित् के नायक सुदामा उच्च वंश के ब्राह्मण है । पंचवटी के नायक लक्ष्मण श्रेष्ठ क्षत्रिय वंश के है । पथिक और मिलन आदि के नायक आदर्श कोटि के अभिजात कुल के सामान्य व्यक्ति हैं । इन अनेक उदाहरणों के आधार पर इतना स्पष्ट है कि खण्डकाव्य का नायक कोई भी उच्च वंश का आदर्श महापुरुष हो सकता है ।

महाकाव्यों में शृंगार, वीर, शान्त इन तीनों में से कोई एक रस अंगी रूप और अन्य रस अंग रूप होते हैं । खण्डकाव्य में इस प्रकार का कोई नियम नहीं है । उसमें किसी एक रस का परिपाक प्रधान रूप से दिखाया जाना चाहिए । अन्य रस गौण रूप में रहते हैं । उनकी स्थिति अनिवार्य नहीं है । वे हो भी सकते हैं और नहीं भी हो सकते । यह भी हो सकता है कि खण्डकाव्य में किसी रस विशेष का परिपाक न दिखाया जाकर किसी उदात्तभाव का चरम सौन्दर्य भर दिखाकर मुग्ध कर दिया जाय । सुदामा चरित् में नरोत्तमदास ने ऐसा ही किया है । उन्होंने मैत्री भाव का ही चरम सौन्दर्य दिखाकर हमारे हृदय को भाव विभोर कर दिया है । उस भाव के उदात्त और उद्दीप्त स्वरूप को देखकर हमारा रोम-रोम पुलकार्यमान हो जाता है ।

भारतीय काव्यशास्त्रियों के अनुसार महाकाव्य सर्गबद्ध होना चाहिए । दण्डी ने सर्गों की कोई संख्या नहीं निश्चित की है किन्तु विश्वनाथ ने कम से कम आठ सर्गों का होना आवश्यक बताया है ।

महाकाव्य की यह विशेषता खण्डकाव्य में आशिक रूप में ही पाई जाती है । खण्डकाव्य सर्गबद्ध हो भी सकता है और नहीं भी हो सकता । खण्डकाव्य यदि सर्गबद्ध रखना हो तो फिर सर्ग छोटे होने चाहिए । वे संख्या में आठ से अधिक नहीं होने चाहिए ।

महाकाव्य के प्रत्येक सर्ग में एक ही छन्द होना चाहिए किन्तु सर्ग के अन्त में छन्द परिवर्तन होना भी आवश्यक है । खण्डकाव्य में इस प्रकार का कोई अनिवार्य नियम लागू नहीं होता । उसमें भावानुकूल छन्द योजना को ही महत्त्व दिया जाना चाहिए । सुदामा चरित् में हमें एक ही पृष्ठ पर दोहा, कवित्त, सर्वैया आदि कई छन्द नियोजित किए हुए दिखाई देते हैं । वास्तव में खण्डकाव्य में महाकाव्य की अपेक्षा अभिनेयता की मात्रा अधिक रहती है । यही कारण है कि कवि को पात्र, परिस्थिति और भावना के परिवर्तन के साथ छन्द भी परिवर्तित करना पड़ता है ।

महाकाव्य में वस्तु-विन्यास नाटकीय सधियों के आधार पर किया जाता है

किन्तु खण्डकाव्य मे इस प्रकार का कोई नियम नहीं है। उसका वस्तु-विन्यास कथा की रोचकता के अनुरूप होना चाहिए। कथा का जो अंश रोचकतम हो उसे थोड़ा बाद को रखना चाहिए तथा कौतूहल और उत्सुकताबद्धक अंश पहले रहने चाहिए।

महाकाव्य के सदृश खण्डकाव्य का एक लक्ष्य होता है। वह लक्ष्य अर्थ, धर्म, काम, मोक्ष तो हो ही सकता है किन्तु इसके अतिरिक्त किसी उदात्त भाव के उद्दीप्त रूप को सामने रखकर मानव-मन को उद्वोहित करना भी होता है।

महाकाव्य मे यह भी नियम है कि आरम्भ मे मगलाचरण तथा उसके बाद सज्जनों की प्रशंसा और दुर्जनों की निन्दा भी होनी चाहिए। खण्डकाव्य मे इन सब के लिए अधिक अवकाश नहीं रहता। मगलाचरण ग्रन्थ के आरम्भ मे किन्हीं परिस्थितियों मे रखा भी जा सकता है किन्तु वह बहुत सक्षिप्त होना चाहिए।

महाकाव्य मे सन्ध्या, सूर्योदय, मृगया, आदि अनेक आनुषंगिक वस्तुओं और प्रसंगों के वर्णन मिलते हैं। किन्तु खण्डकाव्य मे इन सब के लिए अवकाश नहीं रहता। हाँ, प्रकृति के रमणीय चित्रों की अवतारणा संक्षेप मे सश्लिष्ट शैली मे की जा सकती है। किन्तु यदि भाव या परिस्थिति की पृष्ठभूमि के रूप मे की जाय तो और भी अच्छा है।

महाकाव्य का यह भी नियम है कि उसका नामकरण वृत्त के अथवा नायक के नाम के आधार पर किया जाना चाहिए। महाकाव्य का यह नियम खण्डकाव्य पर पूर्णतया लागू होता है। उसका नामकरण नायक अथवा इतिवृत्त के आधार पर ही किया जाना चाहिए।

महाकाव्य की इतनी वैधानिक विशेषताओं के होते हुए भी खण्डकाव्य महाकाव्य से रूप और आकार मे बहुत छोटा होता है।

इतनी विशेषताओं के अतिरिक्त खण्डकाव्य मे कुछ और बातों का होना भी आवश्यक होता है। वे इस प्रकार हैं—

(१) प्रभावान्विति—खण्डकाव्य मे एक ही प्रभावान्विति होती है। वह प्रभावान्विति ही उसकी कथावस्तु को समुचित सघटना प्रदान करती है। यही कारण है कि सन्धियों आदि के नियोजन के बिना ही खण्डकाव्य मे कथावस्तु समुचित रूप से सुसंगठित प्रतीत होती है।

(२) निर्वाध वर्णन प्रवाह—खण्डकाव्य की दूसरी प्रमुख विशेषता उसकी निर्वाध अभिव्यक्ति है। अभिव्यक्ति की निर्वाधता तीन बातों पर आश्रित रहती है।

(क) क्रिया व्यापार की निर्वाध अभिव्यक्ति—इसके लिए कवि को ऐसी परिस्थिति या घटना को खण्डकाव्य का विषय बनाना चाहिए जिसमे क्रिया व्यापार का निर्वाध प्रवाह हो। उसे क्रिया व्यापार के बाधक तत्वों से सदैव बचते रहना चाहिए। क्रिया व्यापार मे व्याघात पड़ने पर वर्णन-प्रवाह बाधित हो जाता है।

क्रिया व्यापार की गति को निर्वाध बनाए रखने के लिए यह आवश्यक है कि सक्षिप्त, ओजपूर्ण, परिम्यित के अनुरूप, त्वरा बुद्धिमूलक, तर्कपूर्ण संवादों की

योजना की जाय। इस प्रकार के सवाद एक और इतिवृत्त को गति प्रदान करते हैं दूसरे क्रिया व्यापार को सक्रिय रखते हैं।

(ख) अवान्तर कथाओं और घटनाओं आदि का परित्याग—खण्डकाव्य में कथा-प्रवाह बनाए रखने के लिए कवि को अवान्तर कथाओं से बचना चाहिए। आनुषंगिक सभी बातें बचाई जानी चाहिए। इतिवृत्त में केवल उन्हीं परिस्थितियों, घटनाओं और पात्रों की अवतारणा करनी चाहिए जिनसे व्यर्थ का विस्तार न हो और कथा-प्रवाह भी बना रहे।

(ग) खण्डकाव्य में चरित्र-चित्रण भी मिलता है, किन्तु नाटक और महाकाव्य की चरित्र-चित्रण कला में खण्डकाव्य की चरित्र-चित्रण कला थोड़ी भिन्न होती है। प्रबन्ध-काव्य में नायकादि के चरित्र की सभी उदात्त विशेषताओं का उद्घाटन किया जाता है। किन्तु खण्डकाव्य में इतना अवकाश नहीं होता। खण्डकाव्य में पात्रों के चरित्र-चित्रण सम्बन्धी केवल दो एक प्रमुख विशेषताओं पर ही बल दिया जाता है। सम्पूर्ण कथावस्तु उन्हीं दो एक गुणों के विविध पक्षों पर प्रकाश डालती है।

संक्षेप में खण्डकाव्य की यही वैधानिक विशेषताएँ हैं।

✓ हिन्दी के प्रसिद्ध खण्डकाव्य—हिन्दी में बहुत से खण्डकाव्य लिखे गए हैं। किन्तु उनमें कुछ ही महत्वपूर्ण हैं। उनके नाम क्रमशः इस प्रकार हैं—

१—सुदामा चरित	—(नरोत्तम कवि)
२—जयद्रथ वध	—(मेथिलीशरण गुप्त)
३—वक महार	—(" ")
४—सैरन्ध्री	—(" ")
५—पंचवटी	—(" ")
६—तिलोत्तमा	—(" ")
७—भोजराज	—(रसाल)
८—पथिक	—(रामनरेश त्रिपाठी)
९—मिलन	—(" ")
१०—रति विलाप	—(उदयवीर विराज)

मिश्रित रूप

हिन्दी में कुछ ऐसी रचनाएँ भी मिलती हैं जिनमें हमें मुक्तक और प्रबन्ध दोनों का मिश्रित रूप दिखाई पड़ता है। ये मिश्रित काव्यरूप दो प्रकार के होते हैं—
 १. एक वे जिनमें प्रबन्ध की अपेक्षा मुक्तक की प्रधानता रहती है और दूसरे वे जिनमें मुक्तक की अपेक्षा प्रबन्धत्व प्रधान रहता है। एक को हम मुक्तकोन्मुख प्रबन्ध कहेंगे और दूसरे को प्रबन्धोन्मुख मुक्तक। प्रथम के उदाहरण में हम रामचन्द्रिका और गीतावली आदि का और द्वितीय के उदाहरण में उद्धवशतक का नाम निर्दिष्ट कर सकते हैं।

कवि की कल्पना-शक्ति पर विचार करते समय विचारणीय तत्त्व

कल्पना के स्वरूप आदि के सम्बन्ध में जो विभिन्न मत हैं, उनका स्पष्टीकरण

हम प्रथम भाग में कर चुके हैं। अतः यहाँ पर हम उसका पिष्टपेषण नहीं करना चाहते। यहाँ पर हम केवल उन्हीं बातों का उल्लेख करेंगे जिनके आधार पर किसी भी कवि की कल्पना-शक्ति का विवेचन किया जाना चाहिए।

कल्पना-शक्ति के सम्बन्ध में भारत में प्रतिभा और भावना के अन्तर्गत ही विचार किया गया है। उसका स्वतन्त्र अस्तित्व नहीं समझा जाता था। किन्तु पाश्चात्य देशों में कल्पना का स्वतन्त्र अस्तित्व स्वीकार दिया गया है। पाश्चात्य प्रभाव से भारत में कल्पना को स्वतन्त्र शक्ति समझा जाने लगा है। आचार्य रामचन्द्र शुक्ल कल्पना को भावुकता का ही अंग मानते थे। मेरी समझ में कल्पना भावमूलक और बुद्धिमूलक दोनों प्रकार हो सकती है। जब कल्पना किसी भावना से प्रेरित होकर प्रसंग योजना, अप्रस्तुत नियोजन, भाव तथा चित्र विधान करती है तब वह भावमूलक होती है और जब वह बुद्धि से प्रेरित होती है तब उसे उहा कहते हैं। अतः कवि के कल्पनामूलक प्रसंगों, चित्रों, भावों और विचारों आदि का विवेचन करने से पहले यह देखना होगा कि उसके मूल में कोई भावना क्रियमाण है अथवा कोई बौद्धिक व्यापार जागरूक है।

(१) भावमूलक कल्पना— भाव प्रेरित प्रसंगों, चित्रों और भावों की कुछ अपनी विशेषताएँ होती हैं। वे इस प्रकार हैं—

(क) उनमें भाव, रस और ध्वनिमूलक एक विचित्र रमणीयता होती है।

(ख) वे प्रभावपूर्ण सश्लिष्ट और स्पष्ट होते हैं।

(ग) वे परम्परागत संस्कारों से सम्बन्धित होते हैं।

इनके विपरीत ऊहात्मक कल्पना में निम्नलिखित विशेषताएँ होंगी।

(क) उसमें वाग्वैदग्ध्य-प्रधान चमत्कार होता है।

(ख) उसमें अलंकारमूलक चमत्कार होता है।

(ग) उसमें जटिलता और क्लिष्टता होती है।

(घ) उसमें परम्परागत तथ्यों और संस्कारों की उपेक्षा रहती है।

भावमूलक कल्पना के कई प्रकार हो सकते हैं—

(क) स्मृत्याभास कल्पना।

(ख) इतिहासावृत्त स्मृत्याभास कल्पना।

(ग) कवि समयों पर आधारित कल्पना।

(२) स्मृत्याभास कल्पना—यह वह कल्पना है जो स्मृति का आधार लेकर अग्रसर होती है। जैसे—“इहि विरिया वन से अज आवते।”

इतिहासावृत्त स्मृत्याभास कल्पना— हम पुराण, इतिहास आदि के वर्णनों के आधार पर वद्वत नए चित्रों का निर्माण करते हैं। इस प्रकार के चित्रों का कारण यही कल्पना होती है। जैसे सूर का निम्नलिखित पद ले सकते हैं—

हरि कर राजत माखन रोटी।

मनौ वराह भूधर सह पृथिवी घरी दसनन की कोटी ॥

(४) कवि-समयों पर आधारित कल्पना—कवियों की अधिकांश कल्पना का सम्बन्ध कवि-समयों से होता है। अतः यहाँ पर हम थोड़ा उसका स्पष्टीकरण

भी कर देना चाहते हैं । कवि-समय पर आधारित कल्पना के उदाहरण में सूर का यह पद देखिए—

हमको तपनेहू में सोच ।

जा दिन से बिछुरे नन्दनन्दन ता दिन तैं यह पोच ॥

मनौ गोपाल आए मेरे घर हँसि करि भुजा गही ।

कहाँ करौं वैरिन भई निंदिया निमिष न और रही ॥

ज्यो चकई प्रतिविंब देखिकं आनन्दी पिय जानि ।

सूर पवन मिलि निठुर विधाता चपल कियो जल ग्रानि ॥

कवि-समय—संस्कृत के केवल दो ही आचार्यों ने कवि-समयों पर विचार किया है । वे हैं राजशेखर और वामन । राजशेखर ने कवि-समय की परिभाषा देते हुए लिखा है—“अशास्त्रीय अलौकिक केवल परम्परा प्रचलित जिस अर्थ का उल्लेख कविजन करते आए है उसे ही कवि-समय कहते हैं ।” इसको और अधिक स्पष्ट करते हुए उन्होंने एक दूसरे स्थल पर लिखा है—“प्राचीन विद्वानों ने सहस्रो शाखा वाले वेदों का अगो सहित अध्ययन करके शास्त्रों का तत्त्व-ज्ञान करके देशान्तर और द्वीपान्तरो का भ्रमण करके जिन वस्तुओं को देख, सुन और समझकर उल्लिखित किया है उन वस्तुओं और पदार्थों का देश-काल और कारण-भेद होने पर भी विपरीत हो जाने पर भी उसी प्राक्तन अविकृत रूप में वर्णन करना कवि-समय है ।” (काव्य-मीमांसा पण्डित केदारनाथ सारस्वत की टीका, पृ० १६१)

कवि-समय के भेद—राजशेखर ने कवि समय के प्रमुख तीन भेद बताए हैं ।

(क) स्वर्ग्य, (ख) भौम, और (ग) पातालीक ।

(क) स्वर्ग्य कवि-समय—स्वर्गीय व्यवित्यों की वस्तुओं के सम्बन्ध में कवि परम्परागत तथ्यों का वर्णन करना स्वार्ग्य कवि-समय कहलाता है जैसे—शश और हरिण की एकता । कवि लोग चन्द्रमा में शशि और हरिण दोनों का उल्लेख करते आए हैं । इसी प्रकार कामदेव के वज्र चिह्न को कही मकर रूप और कही मत्स्य रूप कहा गया है । पुराणों में चन्द्रमा की उत्पत्ति कही अत्रि के नेत्र से और कही समुद्र में मानी गई है । कवि लोग इन दोनों बातों को एक ही मानकर वर्णन करते रहे हैं ।

(ख) भौम कवि-समय—यह कवि-समय चार प्रकार का बताया गया है ।

(अ) जातिरूप, (इ) द्रव्यरूप ; (उ) गुरुरूप, और (ऋ) क्रियारूप ।

(अ) जातिरूप—किसी विशेष वस्तु में पाई जाने वाली वस्तु की प्राप्ति वस्तु जाति मात्र में उल्लिखित करना जातिरूप कवि-समय होता है । जैसे कमल सुन्दर जलाशयों में उत्पन्न होता है । किन्तु उसका नदियों में भी उल्लेख करना अथवा जैसे हसादि मानसरोवर में ही होते हैं किन्तु उनका समस्त सरोवरों में उल्लेख करना आदि ।

(इ) द्रव्यरूप—कवि परम्परागत असत् द्रव्य का काव्य में निवन्धन करना द्रव्य कवि-समय कहलाता है । जैसे—कृष्ण पक्ष में चन्द्रिका के होने पर भी उसका वर्णन न करना । इस प्रकार के और कवि-समयों में मलयाचल में चन्दन का उल्लेख

करना, रात्रि मे चकवा-चकई का वियोग चित्रित करना, चकोरो का चन्द्रिका पान करना आदि विशेष उल्लेखनीय है ।

(उ) गुणरूप—इसके उदाहरण बहुत कम मिलते हैं ।

(ऋ) क्रियारूप—असत् क्रियाओं का सत् रूप मे स्वीकार करना क्रियारूप कवि-समय कहलाता है । जैसे रात्रि मे नील कुमुद का विकसित होना, शेफाली के कुसुमों का रात्रि मे भ्रंश होना आदि-आदि ।

(ग) पातालीक कवि-समय—पातालीय वस्तुओं के सम्बन्ध मे प्रस्तुत किए गए कवि-समयों को पातालीक कवि-समय कहते हैं । जैसे नाग और सर्प आदि की एकता प्रदर्शित करना ।

इस प्रकार कवि-समयों की योजना मे जहाँ कवि की जानकारी सहायक होती है वही उसकी कल्पना-शक्ति भी उनको प्रस्तुत करने मे योग देती है । कवि-कल्पना का विवेचन करते समय इन कवि-समयों का उदघाटन भी किया जाना चाहिए । इन विविध प्रकार की कल्पनाओं का विवेचन करके आलोचक को विवेच्य कर्म मे उनकी अवस्थिति दिखानी चाहिए । पुनरुच कवि द्वारा कल्पना के उपयोगों पर प्रकाश डालना चाहिए ।

कवि द्वारा कल्पना का उपयोग—काव्य-रचना मे कवि कल्पना का उपयोग दो रूपों मे किया करता है—(१) वस्तु-वर्णन मे और (२) अलंकार विधान मे ।

(१) वस्तु-वर्णन मे कल्पना का वियोग—वस्तु-वर्णन मे कवि अपनी कल्पना के सहारे विविध वस्तुओं को नियोजित और सगठित करता है जिससे वर्णन मे चित्रात्मकता और सद्दिलिप्तता आती है । यह सद्दिलिप्तता कवि के सूक्ष्म वर्णवैक्षण्य का परिणाम होती है । इससे चित्र मे सजीवता और स्वाभाविकता आती है ।

(२) अलंकार-विधान मे कल्पना का प्रयोग—कवि की कल्पना का सही उपयोग अलंकार विधान के क्षेत्र मे देखा जाता है । इस सम्बन्ध मे हम आचार्य शुक्ल का निम्नलिखित उद्धरण उद्धृत कर सकते हैं—“कहने की आवश्यकता नहीं कि अलंकार विधान मे उपयुक्त उपमान लाने मे कल्पना ही काम करती है । जहाँ वस्तु गुण या क्रिया के पृथक्-पृथक् साम्य पर ही कवि की दृष्टि रहती है वहाँ वह उपमान, रूपक, उत्प्रेक्षा आदि का सहारा लेता है और जहाँ व्यापार-समष्टि या पूर्ण प्रसंग का साम्य अपेक्षित होता है वहाँ द्रष्टान्त, अर्थान्तरन्यास और अन्योक्ति का । उपर्युक्त विवेचन से यह प्रकट है कि प्रस्तुत के मेल मे जो अप्रस्तुत रखा जाय वह वस्तु गुण या क्रियारूप हो । अथवा व्यापार-समष्टि—वह प्राकृतिक और चित्ताकर्षक हो तथा उसी प्रकार का भाव जगाने वाला हो जिस प्रकार का प्रस्तुत । व्यापार-समष्टि के समन्वय मे कवि की सहृदयता का जिस पूर्णता के साथ दर्शन होता है उस पूर्णता के साथ वस्तु, क्रिया आदि के पृथक्-पृथक् समन्वय मे नहीं ।” शुक्लजी ने अपने कथन की पुष्टि मे भ्रमरगीत से बहुत से सुन्दर उदाहरण उद्धृत किये हैं । उनमे से एक छोटा सा उदाहरण इस प्रकार है—

सागर फूल मीन तरफत है हुलसि होत जल पीन ।

इस पंक्ति मे सूरदास ने सुन्दर प्राकृतिक चित्र द्वारा पूरे प्रसंग की व्यञ्जना

र दी है। गोपियाँ मथुरा से थोड़ी ही दूर विरह में तड़फ रही हैं और कृष्ण निर्वृन्द
नाव से मथुरा में आनन्द में निमग्न है। यह हुई भाव-प्रेरित कल्पना की विवेचना-पद्धति।

ऊहा का विवेचन—बुद्धि-प्रेरित कल्पना को ऊहा या अनुमान कहते हैं। कला
में विशेष महत्त्व देने वाले कवियों में प्रायः कल्पना के इसी रूप की भाँकी अधिक
मिलती है। ऊहा उक्ति में वक्रता की स्थापना करती है। विहारी में इस प्रकार के
आत्कार भरे पड़े हैं। सूर और जायसी में भी उनकी कमी नहीं है। उदाहरण के
लिए सूर का निम्नलिखित पद देखिये—

कर धनु लैं किन चढ़हि मारि ।

तू हरबाय जाय मंदिर चढ़ि ससि सम्मुख दर्पण विस्तारि ।

याही भाँति बुलाय मुकुर महि अति बल खड-खड करि डारि ।

ऊहामूलक वचन वक्रता या वाग्वैदग्ध्य—ऊपर हम कह चुके हैं कि बुद्धि-
प्रेरित कल्पना को ऊहा कहते हैं। इसके निम्नलिखित रूप देखने में आते हैं—

(१) वर्ण विन्यास वक्रता, (२) पारिभाषिक शब्दगत वक्रता, (३) श्लिष्ट शब्द-
गत वक्रता, (४) मर्यादा के पर्यायवाची शब्दों के प्रयोग से उद्भूत, (५) प्रतीकात्मक शब्द-
गति, (६) वाक्यगत, (७) सूक्तिमूलक वक्रता, (८) प्रकरण वक्रता, (९) प्रबन्ध
वक्रता, (१०) प्रसंग गर्भत्व प्रधान वाग्वैदग्ध्य, और (११) वाक् चातुर्यमूलक वक्रता।

यह सभी शीर्षक स्पष्ट से ही हैं और साहित्य में इनके सँकड़ो उदाहरण
मिलते हैं। अतएव यहाँ पर इनका अकारण लक्षण और उदाहरण देकर विस्तार
ही किया जा रहा है।

हिन्दी कविता में प्रकृति-चित्रण के रूप और प्रकार

आदि काल से ही मानव प्रकृति के साहचर्य की अभिव्यक्ति अपनी वाणी
में किसी न किसी रूप में करता आया है। उन समस्त रूपों और प्रकारों को शास्त्र
के अन्तर्गत वाँधना थोड़ा कठिन है। किन्तु फिर भी प्रकृति-वर्णन के निम्नलिखित
रूप दिखाई पड़ते हैं—

(१) आलम्बन रूप में, (२) उद्दीपन रूप में, (३) अलंकार रूप में, (४)
रहस्य भावना की अभिव्यक्ति के रूप में, (५) पृष्ठभूमि के रूप में, और (६) उपदेश
के रूप में।

(१) आलम्बन रूप में—आलम्बन रूप में भी प्रकृति के कई प्रकार के वर्णन
दिखाई देते हैं—(क) वस्तु परिगणनात्मक वर्णन, (ख) सामान्य वर्णन, और (ग)
सश्लिष्ट वर्णन। इन तीनों में अन्तिम दो के फिर दो-दो भेद किए जा सकते हैं—
(१) भावोद्दीपक, और (२) इन्द्रियोत्तेजक। यह भी मधुर और भयावह भेद से दो
प्रकार के कहे जा सकते हैं।

(२) उद्दीपन रूप में—उद्दीपन रूप में भी हमें प्रायः प्रकृति-वर्णन के दो रूप
दिखाई देते हैं। एक मानव-भावनाओं की अनुरूपता में और दूसरे मानव-भावनाओं
की प्रतिकूलता में। रीतिकालीन कविता में हमें प्रकृति के उद्दीपन रूप के यह दोनों
प्रकार अनेक स्थलों पर दिखाई पड़ते हैं।

(३) अलंकार रूप में—इस रूप में प्रकृति-चित्रण हमें दो रूपों में दिखाई पड़ता है—एक मानवीकरण के रूप में, दूसरे अप्रस्तुत योजना के रूप में। मानवीकरण के उदाहरण छायावादी कविता में अधिक मिलते हैं और अप्रस्तुत योजना के उदाहरण लगभग सम्पूर्ण हिन्दी कविता में उपलब्ध हैं।

(४) रहस्य भावना की अभिव्यक्ति के रूप में—कवियों ने प्रकृति का उपयोग रहस्य भावना की अभिव्यक्ति के रूप में भी किया है। रहस्य भावना की अभिव्यक्ति भी हमें प्रकृति के माध्यम से तीन रूपों में मिलती है—(१) जिज्ञासात्मक रूप में, (२) दार्शनिक कथन के रूप में, और (३) विराट् भावना के आरोपण के रूप में। प्रथम के उदाहरण हमें छायावादी कविता में तथा सतों की वाणियों में मिलते हैं। द्वितीय प्रकार की अभिव्यक्ति हमें सतों की वाणियों में अधिक दिखाई पड़ती है। तृतीय प्रकार के लिए जायसी आदि सूफी कवि प्रसिद्ध हैं।

(५) पृष्ठभूमि के रूप में—इसकी भी अभिव्यक्ति दो रूपों में मिलती है। (१) मानव-भावनाओं की अनुरूपता में, और (२) मानव-भावनाओं के वैषम्य में। इन दोनों प्रकार के उदाहरण हमें सूर, प्रसाद, हरिऔध आदि कवियों में मिल जाते हैं।

(६) उपदेश के रूप में—प्रकृति उपदेश का माध्यम भी रही है। इन उपदेशों की अभिव्यक्ति भी प्रकृति के माध्यम से तीन रूपों में दिखाई पड़ती है—(१) प्रभु सम्मित रूप में, (२) सुहृद सम्मित रूप में, (३) कान्ता सम्मित रूप में। प्रथम के उदाहरण सत कवियों में मिलते हैं, द्वितीय के उदाहरण सूर, तुलसी आदि में पाए जाते हैं, और तृतीय के उदाहरण के लिए सूफी कवियों का नामोल्लेख किया जा सकता है। अन्योक्ति, रूपक, प्रतीक आदि अभिव्यक्ति प्रसाधनों का आश्रय भी अधिकतर उपदेश प्रधान प्रकृति-चित्रणों में ही लिया जाता है।

साहित्य में उपर्युक्त प्रकार के प्रकृति-चित्रणों के शत शत उदाहरण भरे पड़े हैं। विस्तार-भय से यहाँ पर उदाहरणों का उल्लेख नहीं किया गया है।

कवि की भावुकता के प्रसंग में विचारणीय बातें

मार्मिक प्रसंगों, रमणीय चित्रों और सरस भावों के अभिज्ञान, उनकी उद्भावना तथा उनमें तन्मय होने की क्षमता को ही भावुकता कहते हैं। जिस कवि में यह क्षमता जितनी अधिक होती है, वह उतना ही अधिक भावुक समझा जाता है। किसी भी कवि की इस क्षमता का विश्लेषण करते समय निम्नलिखित बातों पर विशेष रूप से विचार करना चाहिए—

कवि की सहृदयता—सहृदय कवि ही भावुक हो सकता है क्योंकि भावों का अधिष्ठान कवि का वृत्ति कोष ही होता है। अब प्रश्न यह है कि कवि की सहृदयता की पहचान कैसे की जाय। इसके लिए निम्नलिखित बातों की खोज करनी पड़ेगी—

(क) उसका हृदय कहाँ तक संवेदनशील है। उसमें दूसरों के प्रति सहानुभूति, उदारता, क्षमा, दया आदि वृत्तियों की स्वाभाविक प्रवृत्ति किस मात्रा

होती है। इसके उदाहरण के रूप में जीवन के कुछ सस्मरण उद्धृत किए जा सकते हैं।

(ख) हृदय की निर्मलता और पवित्रता—कवि का हृदय जितना निर्मल और पवित्र होगा उतने ही श्रेष्ठ काव्य का वह अधिष्ठान बन सकेगा।

(ग) अनुभूति की कोमलता और तीव्रता—ससार में मानव अनेक प्रकार के होते हैं। कुछ कोमल हृदय होते हैं, कुछ कठोर हृदय। कोमल हृदय में सामान्य बातों को भी अनुभव करने की बड़ी विलक्षण क्षमता होती है। सामान्य व्यक्तियों के लिए जिन बातों का कोई महत्व नहीं होता, कोमल हृदय व्यक्ति के लिए वे ही बातें बड़ी महत्वपूर्ण बन जाती हैं।

दृष्टि-विस्तार—सामान्य मानव में और सहृदय कवि में यही अन्तर होता है कि एक की दृष्टि स्थूल होती है तथा वह स्थूल पदार्थों तक ही सीमित रह जाती है। जब कि कवि की दृष्टि बड़ी भेदनशील होती है वह स्थूल पदार्थों में सूक्ष्म भावों की पर्यवेक्षण की अलौकिक क्षमता रखती है। ऐसे ही व्यक्ति को जीवन और जगत के कण-कण में एक विचित्र सन्देश सन्निहित दिखाई पड़ता है। उसकी दृष्टि का यह विस्तार ही उसकी सहृदयता का पुष्ट प्रमाण है।

तन्मय होने की क्षमता—भावुक कवि की यह भी एक विशेषता होती है कि वह अपने वर्ण्य-विषय में इतना तन्मय हो जाता है कि साधारणीकरण की अवस्था को पहुँच जाता है। उस दशा में उद्भूत रचनाएँ ही सरस और भाव-प्रधान होती हैं।

मार्मिक स्थलों का अभिज्ञान—सच्चा भावुक वही होता है जिसे मार्मिक स्थलों की पहिचान होती है। किन्तु यह बात केवल प्रबन्ध कवि के सम्बन्ध में ही लागू हो सकती है। क्योंकि प्रसंगों की बहुलता तो प्रबन्ध काव्य में ही देखी जाती है। मुक्तक में मार्मिक चित्रों की प्रधानता होती है मार्मिक प्रसंगों की नहीं। प्रबन्ध कवि का लक्ष्य सम्पूर्ण जीवन की भाँकी सजाना होता है। जीवन में रमणीयता-अरमणीयता, शुष्क और मार्मिक सभी प्रकार के प्रसंग रहते हैं। भावुक कवि अमार्मिक प्रसंगों का इतिवृत्तात्मक शैली में वर्णन करता है और मार्मिक प्रसंगों का विस्तार से प्रतिपादन तथा वर्णन करता है। इस प्रकार के वर्णन भी दो प्रकार के देखे जाते हैं—एक प्रयत्नज और दूसरे सहज। प्रयत्नज वर्णन उन कवियों के होते हैं जिनमें रमणीय प्रसंगों में तन्मय होने की क्षमता नहीं होती, और सहज वर्णन उन कवियों के होते हैं जिनमें रमणीय प्रसंगों को पहचानने की ही नहीं उनमें तन्मय हो जाने की भी क्षमता होती है। इस दृष्टि से हिन्दी में केशव और मैथिलीशरण गुप्त प्रथम कोटि में आते हैं। तुलसी, प्रसाद आदि द्वितीय कोटि में।

मार्मिक चित्रों की पहिचान—जिस प्रकार भावुक प्रबन्ध कवि के लिए मार्मिक प्रसंगों की पहिचान परमापेक्षित होती है। उसी प्रकार भावुक मुक्तककार के लिए रमणीय चित्रों की पहिचान परमावश्यक होती है। मुक्तक काव्यकार का कार्य बड़ा कठिन होता है। उसे जीवन के विविध पक्षों के वे ही रमणीय चित्र चुनने पड़ते हैं जिनमें दूसरों के हृदय को आल्हादित करने की विचित्र क्षमता हो। इस दृष्टि से विहारी सर्वश्रेष्ठ कहे जा सकते हैं। किन्तु आजकल के गीत-काव्यकार उनसे

भी अधिक सफल कहे जा सकते हैं। क्योंकि उन्होंने रमणीय चित्रों को सम्पूर्ण जीवन जगत से चुनने की चेष्टा की है। प्राचीन कवियों की दृष्टि केवल प्रणय एव वात्सल्य-प्रधान प्रसंगों तक ही पहुँच पाई थी। आज के गीतकार की दृष्टि की व्यापकता सर्वथा सराहनीय है।

मार्मिक भावों की पहचान—सच्चे भावुक कवि में मार्मिक भावों की अच्छी पहचान होती है। भाव अग्रणीत होते हैं। उन अग्रणीत भावों, देश-काल युग के पाठकों आदि के अनुरूप भावों का चित्रण करना ही सच्चे भावुक कवि का कार्य होता है। भाव स्थूल रूप से दो प्रकार के होते हैं। एक चिरन्तन और दूसरे युगज। प्रथम कोटि के भाव देश, काल और व्यक्ति की सीमा का उल्लंघन कर सार्वकालिक, सार्वभौमिक एव सार्वजनीन बन जाते हैं। जिस कवि को इन भावों की जितनी गहरी पहचान होती है वह उतना ही महान् और भावुक समझा जाता है। दूसरी कोटि के भाव वे होते हैं जो किसी देश विशेष, जाति विशेष, संस्कृति विशेष तथा काल विशेष की संचित निधि होते हैं। सच्चे कवि को इनकी भी पहचान होनी चाहिए। यदि वह इनको पहचाने बिना अनर्गल ढंग से अपने काव्य में सब प्रकार के भावों को स्थान देगा तो उसकी कविता निश्चय ही हास्यास्पद हो जायगी।

मार्मिक चित्रों, प्रसंगों और भावों की उद्भावना, नियोजन व अभिव्यक्ति—सच्चे भावुक कवि में मार्मिक प्रसंगों, चित्रों और भावों के अभिज्ञान की शक्ति ही नहीं होती, वह उनकी उद्भावना में भी समर्थ होता है। इस उद्भावना के कारण ही वह पुरातन भावों को नए ढंग से प्रस्तुत करता है जिससे उसके काव्य में मौलिकता का समावेश होता है। आलोचकों को कवि की भावुकता का विवेचन करते समय उनके द्वारा नियोजित, कल्पित एव उद्भावित नूतन प्रसंगों, चित्रों और भावों का भी निर्देश करना चाहिए।

सरसता—भाव और रस का अन्योन्याश्रय भाव सम्बन्ध है यह हम बार-बार प्रमाणित कर आए हैं। सच्चे भावुक कवि में रसात्मकता का समावेश परमावश्यक होता है। इसके लिए उसको अपने काव्य में रस की सम्यक प्रतिष्ठा करनी पड़ती है। यद्यपि रस का विवेचन हम रस सम्प्रदाय के प्रसंग में कर चुके हैं। किन्तु तत्सम्बन्धी कुछ बातों का स्पष्टीकरण यहाँ पर भी आवश्यक है।

काव्य स्थूल रूप से दो प्रकार के होते हैं—प्रबन्ध काव्य और मुक्तक। दोनों में रसात्मकता का स्वरूप भी भिन्न-भिन्न होता है। प्रबन्ध काव्य में साग रस की निष्पत्ति की जाती है। प्रायः सभी रसों की अवस्थिति रहती है। किन्तु प्रधान रस एक ही होता है। उसे अंगी रस कहते हैं। शेष रस उसके पोषक और गौण होते हैं। उन्हें अंग कहते हैं। अंगी रस प्रायः शृंगार, करुण और वीर ही रखे जाते हैं। लोक में इन्हीं की अधिक मान्यता देखी जाती है। मुक्तक में रस का साग परिपाक नहीं देखा जाता। उनमें रस के छीटे मात्र दिखाई पड़ते हैं। उसमें रसात्मकता की प्रतिष्ठा के लिए कुछ और उपाय अपनाए जाते हैं। वे इस प्रकार हैं—

(क) रस के किसी एक अंग की प्रतिष्ठा।

(ख) किसी प्रकार के चमत्कार की योजना। यह चमत्कार अनेक प्रकार

का हो सकता है। किन्तु स्थूल रूप से उसके दो भेद मान सकते हैं—वक्रोक्तिमूलक, और अलंकारमूलक। उसके भावमूलक और ऊहात्मक भेद भी किए जा सकते हैं। भावुक कवि भावमूलक चमत्कार की ही योजना करता है। सूर मुक्तक कवि है। उनकी वाणी भावमूलक चमत्कार-प्रधान है। इसीलिए वे भावुक कवि माने जाते हैं।

प्रेषणीयता—भावुक कवि की वाणी में एक विशेषता और मिलती है जो अभिव्यक्ति कवियों में नहीं पाई जाती। वह है प्रेषणीयता। कविता में प्रेषणीयता निम्नलिखित बातों से आया करती है।

(क) निर्वाध और निष्कपट अभिव्यक्ति—जब हृदय की अनुभूतियाँ बिना किसी कृत्रिमता के निर्वाध और निष्कपट भाव से अभिव्यक्त होती हैं तभी वे सीधे हृदय पर चोट करती हैं। सच्चे भावुक कवि में इसलिए हम कला का झूठा आग्रह नहीं पाते।

(ख) सरल, स्वाभाविक प्रसादपूर्ण भाषा का प्रयोग—सच्चे भावुक कवि के वर्णनों में एक विचित्र सरलता और प्रभावपूर्णता रहती है। उसमें स्वाभाविक लक्षणा और व्यञ्जना की प्रतिष्ठा पाई जाती है। उससे वह बहुत प्रभावपूर्ण बन जाती है। जायसी और प्रसाद इसके सुन्दर उदाहरण हैं। जायसी का काव्य इसी लिए प्रथम कोटि में रखा जा सकता है। उसमें हमें स्वाभाविक लक्षणा व्यञ्जना-जनित अभिव्यक्ति सौष्ठव मिलता है।

संक्षेप में जब भी किसी कवि की भावुकता का विवेचन करना हो तो इन्हीं नियमों का आश्रय लेते हुए उसकी भावुकता की व्याख्या करनी चाहिए।

कवि की भाषा का अध्ययन करते समय विचारणीय बातें

भाषा पारस्परिक भावों के आदान-प्रदान का माध्यमभूत वह सार्थक व्यक्त ध्वनि समूह है जिसकी रूप-रेखा, प्रयोग-प्रवाह व्याकरण और भाषा-विज्ञान के नियमों से नियन्त्रित रहती है।

उपर्युक्त परिभाषा के आधार पर किसी भी कवि की भाषा का विवेचन करते समय निम्नलिखित तीन दृष्टिकोणों से विचार करना चाहिए—

(१) प्रयोग और प्रवाह।

(२) व्याकरण।

(३) भाषा वैज्ञानिक तत्त्व।

(१) प्रयोग और प्रवाह—भाषा की जीवित रखने वाला प्रमुख तत्त्व ये ही है। जिस भाषा का नियन्त्रण प्रधान रूप से प्रयोग और प्रवाह के माध्यम से होता है वह ही जीवित भाषा समझी जाती है। लोक भाषा इन्हीं दोनों प्राकृतिक तत्वों से अनुप्रेरित होता है। उसमें व्याकरण आदि का महत्त्व गौण होता है।

प्रयोग और प्रवाह के अन्तर्गत निम्नलिखित तत्त्व विचारणीय होते हैं।

(क) भाषा का रूप सहज है अथवा कृत्रिम—सहज रूप उसे कहते हैं जो व्याकरणिक नियमों आदि से दूषित होते हुए भी लोक में प्रचलित हो जाने के

दूसरे स्थल पर उन्होंने कवियों का वर्गीकरण मौलिकता की दृष्टि से भी किया है । इस दृष्टि से उन्होंने कवि तीन प्रकार के बताए हैं—(१) उत्पादक, (२) परिवर्तक, और (३) आच्छादक । यह विभाजन कुछ अधिक वैज्ञानिक प्रतीत होता है । उत्पादक वे कवि होते हैं, जिनमें शत-प्रतिशत मौलिकता होती है । परिवर्तक कवि वे होते हैं जिनमें अपनी मौलिकता नहीं होती, वे अपने किसी पूर्ववर्ती कवि की रचना को अपने ढंग पर बदलकर रख देते हैं । आच्छादक भी मौलिकता की दृष्टि से बहुत उत्तम नहीं होते । उसकी सबसे बड़ी विशेषता यह होती है कि वह अपनी साहित्यिक चोरी को कलात्मक ढंग से छिपाने में समर्थ होता है ।

हमारी समझ में राजशेखर का वर्गीकरण आज बहुत अधिक महत्व नहीं रखता । इसके अतिरिक्त उसके वर्गीकरणों के अन्तर्गत हिन्दी के बहुत से कवि नहीं आ सकते । अतएव वर्गीकरण की पुनर्व्यवस्था बड़ी आवश्यक प्रतीत होती है । सामान्य रूप से कवियों के दो प्रमुख भेद किए जा सकते हैं—(१) कवि, और (२) महाकवि । कवि में हमें महाकवि की अपेक्षा मौलिक भावों की उद्भावना-शक्ति और अलौकिक वस्तु के उन्मेष की प्रवृत्ति कम मिलती है । आगे हम महाकवि का जो स्वरूप स्पष्ट करेंगे, उससे कवि और महाकवि का भेद और अधिक स्पष्ट हो जायगा । इन दोनों स्थूल भेदों के भी क्रमशः दो-दो भेद किए जा सकते हैं—एक मनीषी कवि और दूसरे लौकिक या रसिक कवि । मनीषी कवियों के भी युग-द्रष्टा और भक्त यह दो भेद किए जा सकते हैं । लौकिक, मनीषी दोनों कवियों के क्रमशः प्रबन्धकार और मुक्तकार यह दो भेद किए जा सकते हैं । प्रबन्धकार को फिर तीन रूपों में बाँट सकते हैं—प्रबन्ध महाकवि, दूसरे प्रबन्धोन्मुख कवि, और तीसरे महाकाव्योन्मुख प्रबन्धकार कवि । इसी प्रकार लौकिक मुक्तक के भी क्रमशः रीतिकार, गीतिकार और नीतिकार नामक भेद किए जा सकते हैं ।

महाकवि की परिभाषा—महाकाव्यों की इतनी चर्चा करने के बाद अब मैं महाकवि के स्वरूप को स्पष्ट कर देना चाहता हूँ । बहुत से लोगो की धारणा है कि महाकाव्य की रचना करने वाले कवि को ही महाकवि कहते हैं किन्तु यह धारणा भ्रमपूर्ण है । महाकाव्य की रचना करके कोई कवि महाकवि की पदवी का अधिकारी नहीं होता । महाकवि की पदवी उसी कवि को प्राप्त होती है जिसमें महाकवि के गुण होते हैं ।

महाकवि के गुणों की चर्चा राजशेखर ने अपनी काव्य-मीमांसा में कई स्थलों पर की है । ११वें अध्याय के अन्त में उन्होंने लिखा है—

शब्दार्थोषितेषु पश्येदिह किञ्चन नूतनम् ।

उल्लिखितेतिञ्चन प्राच्य मन्यता स महाकवि ॥

अर्थात् जो कवि शब्दों, अर्थों और उक्तियों में कुछ नए भावों को देखने की शक्ति रखता है और अपनी प्रतिभा-प्रकर्ष से अलौकिक वस्तु का उन्मेष करता है उसे ही 'महाकवि' कहना चाहिए । राजशेखर की उपर्युक्त उक्ति में महाकवि में निम्नलिखित गुणों का होना व्यजित किया गया है—

(१) मौलिक भावोद्भावना शक्ति, और

(२) किसी अलौकिक वस्तु के उन्मेष करने की क्षमता ।

मौलिक भावोद्भावना शक्ति—महाकवि मे मौलिक भावोद्भावना शक्ति का होना बड़ा आवश्यक होता है । पुराने भावो को नया परिधान पहिनाना असाधारण कवि का ही काम है । महाकवि की उर्वर प्रतिभा ऐसे नए-नए भाव-क्षेत्र की खोज करती है जिस तक पहले के कवियों की दृष्टि नहीं पहुँची है तथा जो मानव-अन्तर्जगत् को स्पर्श करने की विशेष क्षमता रखते हैं । इस प्रकार के नए मौलिक भावो की उद्भावना करने के लिए नए भावपूर्ण प्रसंगों की कल्पना तथा नए भावपूर्ण विग्रहों की अवतरणा करनी पड़ती है, तथा पुराने भावो की अभिव्यक्ति में एक नूतन प्रकम्पन उत्पन्न करना पड़ता है । कहने का अभिप्राय यह है कि महाकवि में उच्चतम भावुकता के साथ उच्चकोटि की मौलिकता भी होती है । जिस कवि में जितनी अधिक मौलिकता और भावुकता होगी उतना ही वह महान् कवि होगा ।

महाकवि में मौलिकता की अवस्थिति को महत्त्व देते हुए आचार्य अभिनव-गुप्त ने लिखा है, “दूसरे कवि के अर्थ को ग्रहण करने की इच्छा से विरत मन वाले सुकवि के लिए यह भगवती सरस्वती यथेष्ट वस्तु से घटित कर देती है । पूर्व जन्मों के पुण्य और अम्याम के परिपाकवश जिन सुकवियों की प्रवृत्ति होती है, दूसरों के विकसित अर्थ ग्रहण में निस्पष्ट उन सुकवियों को काव्य-निर्माण में अपने कोई प्रयत्न करने की आवश्यकता नहीं होती, वही भगवती सरस्वती अभिवाञ्छित अर्थों को स्वयं ही प्रकट करती है । यही महाकवियों का महाकाव्यत्व है । (चतुर्थ उद्योतकारिका १७ की टीका देखिए ।)

अलौकिक वस्तु के उन्मेष करने की क्षमता—महाकवियों की वाणी में अलौकिक वस्तु का उन्मेष भी होना चाहिए । अलौकिक वस्तु के उन्मेष से क्या तात्पर्य है, इसको स्पष्ट करने के लिए मैं ध्वन्यालोक टीका के शब्दों को उद्धृत कर देना उचित समझता हूँ । अभिनवगुप्त ने किमी महाकवि की वाणी उद्धृत करते हुए लिखा है, “जो उस रमणीय रूप में वस्तुतः स्थित होने वाले मुख आदि पदार्थ विशेष को भी इस रूप में स्थित कर हृदय में जमा देती है महाकवियों की वह वाणी सर्वोत्कृष्ट है ।” इस उद्धरण से स्पष्ट है कि ‘महाकवियों की वाणी में जो अलौकिक वस्तु रूप वस्तु बँटाई गई है वह ध्वनि के अतिरिक्त और कुछ नहीं । वह ध्वनि किस प्रकार अलौकिक और अनिर्वचनीय रूप में भासित होती है, इसका वर्णन करते हुए आनन्दवर्द्धन कहते हैं ।

प्रतीयमान पुनरन्यदेव वस्तवस्ति वाणीषुमहाकवीना,

एतत्प्रसिद्धावयवातिरिक्त आभाति लावण्यमिवाङ्गनासु ।

—१.१६ ध्वन्यालोक

अर्थात् प्रतीयमान कुछ और ही चीज है जो रमणियों के प्रसिद्ध अवयवों से भिन्न लावण्य के समान महाकवियों की सूक्तियों में भासित होती है । यह प्रतीयमान और अलौकिक वस्तु ध्वनि के अतिरिक्त और कुछ नहीं है । रस ध्वनि का ही एक अंग है अतः प्रतीयमान अलौकिक वस्तु में रस का समाहार हो जाता है ।

इस प्रकार हम देखते हैं कि महाकवियों में भावुकता, मौलिकता, ध्वन्यात्मकता, रसात्मकता आदि की विशेष छटा मिलती है।

हिन्दी साहित्य का इतिहास और उसका काल-विभाजन

हिन्दी कविता के विकास का निर्देश करने से प्रथम मैं हिन्दी साहित्य के इतिहास और उसके काल-विभाजन की समस्या पर थोड़ा सा विचार कर लेना आवश्यक समझता हूँ।

साहित्यकार दो प्रकार के हुआ करते हैं—एक तो वे जो अपने युग की परिस्थितियों के अनुरूप साहित्य का सृजन करते हैं, दूसरे वे जो अपने युग की परिस्थितियों से ऊपर उठकर युग-प्रवर्त्तक साहित्य की सृष्टि करते हैं। साहित्य के इतिहासकार को इन दोनों प्रकार के साहित्यकारों को दृष्टि में रखते हुए सम्पूर्ण साहित्य का अध्ययन करना चाहिए। जब उसे एक-सी प्रवृत्तियों के बहुत से कवि मिलने लगें तो उसे उनका एक वर्ग बना देना चाहिए। इस प्रकार सम्पूर्ण साहित्यिक सामग्री कई वर्गों में विभक्त हो जायगी। पुनश्च उन वर्गों की प्रवृत्तियों का अध्ययन कर देखना चाहिए कि किन-किन वर्गों की मूल धारणाएँ समान हैं। उनको एक काल के अन्तर्गत समेट लेना चाहिए। ऐसा करते समय इतिहासकार को उस काल विशेष की राजनीतिक, धार्मिक, सांस्कृतिक एवं साहित्यिक परिस्थितियों को भी दृष्टि में रखना चाहिए। युग विशेष की चिन्ता-धाराओं ने उस युग के साहित्यकारों को कहाँ तक किस अंश में प्रभावित किया है, यह भी निर्दिष्ट करना चाहिए। उसे वर्ग निश्चित करते समय जब कभी ऐसा साहित्यकार मिल जाय, जिसकी वाणी अपने युग की परिस्थितियों के मेल में न होकर नवयुग के निर्माण की प्रेरणा दे रही हो, तो समझना चाहिए कि साहित्य-क्षेत्र में किसी नई धारा का उदय हो रहा है। इस क्रम से साहित्य के विविध कालों और उन कालों में पाए जाने वाले विविध सम्प्रदायों का निश्चितीकरण करके प्रत्येक सम्प्रदाय तथा प्रत्येक युग की प्रवृत्तियों का सम्यक् निरूपण करना चाहिए। इस प्रकार सम्प्रदाय और काल-भेद के आधार पर प्रवृत्तियों का अध्ययन करके उन प्रवृत्तियों से सम्बन्धित साहित्यकारों का यथास्थान विवरण देकर साहित्य का इतिहास लिखना चाहिए।

हिन्दी साहित्य में इतिहास लिखने के सिद्धान्तों को दृष्टि में रखकर इतिहास लिखने की परम्परा बहुत देर से प्रवर्तित हुई। प्रारम्भिक इतिहास छुलजी के शब्दों में 'कविवृत्त सग्रह मात्र' थे। हिन्दी के सर्वप्रथम इतिहासकार तासी ने (१८३६) अंग्रेजी वर्णमाला के वर्णों के क्रम से ७२ कवियों का संक्षिप्त विवरण प्रस्तुत किया था। "सरोज" में शिवसिंह सेगर ने (१८८३) एक हजार कवियों की संक्षिप्त चर्चा की। मिश्रबन्धु विनोद ने ५,००० कवियों के विवरण संकलित किए गए। काल-विभाजन का क्षीण प्रयास इसमें भी किया गया है। किन्तु उसका कोई वैज्ञानिक आधार नहीं है। उसके आदि "प्रकरण" में कबीर और जायसी जैसे शुद्ध भक्त-कवियों को समेट लिया गया है। वैज्ञानिक आधार लेकर हिन्दी साहित्य को विविध कालों में विभाजित करने का सर्वप्रथम प्रयास हमे ग्रियर्सन ने

मिलता है। उन्होंने सम्पूर्ण हिन्दी साहित्य को, (१) आदि युग, (२) पूर्व-मध्ययुग, (३) उत्तर मध्ययुग, (४) रीतियुग, और (५) वर्तमान युग में विभाजित किया है। ग्रियर्सन का काल-विभाजन त्रम किन्हीं विशेष आधारों पर आधारित न होने के कारण शुक्लजी ने उसको पुनर्व्यवस्थित करने का प्रयास किया और हिन्दी साहित्य को अपने इतिहास (संस्करण १९२९) में वीरगाथा काल (१०५० से १३५०), भक्तिकाल (१३५० से १७००), रीतिकाल (१७०० से १९००) और आधुनिक काल (१९०० के बाद) शीर्षकों में विभाजित किया। और कालों का नामकरण तो लगभग सबको मान्य हो गया है, किन्तु उनके “वीरगाथा काल” की अच्छी आलोचना की गई है। उसके लिए अन्य कई उपयुक्त नाम सुझाए गए हैं, जैसे रासो काल, चारण काल, अपभ्रंश काल, सिद्ध सामन्त युग, आदिकाल, आदि-आदि। अब प्रश्न यह है कि इनमें से कौन सा नाम अधिक उपयुक्त है। रासो काल, चारण काल और वीरगाथा काल यह तीनों शब्द समानार्थक हैं। इन अभिवानों के प्रवर्तक आचार्य शुक्ल थे। उन्होंने अपने इन नामों के पक्ष में जो तर्क प्रस्तुत किए हैं वह इस प्रकार हैं—उनका प्रमुख तर्क है कि (१) विजयपाल रासो, (२) हम्मीर रासो, (३) कीर्तिलता, (४) कीर्ति पताका, (५) खुमान रासो, (६) वीसलदेव रासो, (७) पृथ्वीराज रासो, (८) जयचन्द प्रकाश (९) जयमयक जस चन्द्रिका, (१०) परमाल रासो, (११) खुसरो की पहेलियाँ, और (१२) विद्यापति-पदावली। इन्हीं बारह रचनाओं की दृष्टि से आदि काल का लक्षण, निरूपण और नामकरण हो सकता है। इनमें अन्तिम दो तथा वीसलदेव रासो को छोड़कर शेष सब वीरगाथात्मक हैं। अतः आदि-काल का नाम वीरगाथा काल ही रखा जा सकता है। आचार्य शुक्ल के इस नामकरण की कटु आलोचना आचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदीजी ने की है। उन्होंने उनके उपर्युक्त कथन के प्रत्युत्तर में लिखा है—“इधर हाल की खोजों से पता चलता है कि जिन बारह पुस्तकों के आधार पर शुक्ल जी ने इस काल की प्रवृत्तियों का विवेचन किया है, इनमें कई पीछे की रचनाएँ हैं। कई नोटिस मात्र हैं और कई के सम्बन्ध में यह निश्चित रूप से नहीं कहा जा सकता कि उनका मूल रूप क्या था।” अपने इस कथन के पोषण में उन्होंने लिखा है कि श्री मोतीलाल मेनारिया ने यह सतर्क सिद्ध कर दिया है कि खुमान रासो आदि-काल में न रचा जाकर सवत् १७३० और १७६० के बीच रचा गया है। उन्होंने वीसलदेव रासो को भी १६वीं शताब्दी की रचना सिद्ध कर दिया है। हम्मीर रासो आज तक प्राप्त नहीं हो सका है। फिर उसको काल-निरूपण में आधार कैसे बनाया जा सकता। ‘जयचन्द प्रकाश’ और ‘जयमयक जस चन्द्रिका’ का उल्लेख ‘राठौरा री ख्यात’ में किया गया है। इन ग्रन्थों का रूप भी ज्ञात नहीं है। पृथ्वीराज रासो और परमाल रासो की प्रामाणिकता सदिग्ध है। इस प्रकार शुक्लजी के वीरगाथा काल के आधार-भूत ९ ग्रन्थों में ६ ग्रन्थों की प्रामाणिकता सदिग्ध सिद्ध हो जाती है। अतः केवल तीन ग्रन्थों के आधार पर किसी काल का नामकरण करना कितना अनौचित्यपूर्ण है। इनका कहना है कि हिन्दी की अधिकांश रचनाएँ धार्मिक प्रवृत्ति-प्रधान हैं। इनका सम्बन्ध किसी साधना या धार्मिक विचारधारा से नहीं है। उसमें कई प्रकार की

विचारधाराएँ दिखाई पड़ती है। धार्मिक विचारधाराओं के साथ लौकिक साहित्य की वीरगाथात्मक धारा भी स्वीकार कर लेने में कोई हानि नहीं है। किन्तु उसके नाम पर सम्पूर्ण काल को वीरगाथा काल नाम देना बहुत अनुपयुक्त है। इस विविध धाराओं के सक्रमण युग को आदियुग कहना अधिक उपयुक्त है। इस प्रकार शुक्लजी के वीरगाथा काल नाम को निराधार सिद्ध कर आचार्य द्विवेदीजी ने उसके लिए आदि युग का नाम देना ही उपयुक्त समझा है।

इसी प्रसंग में अन्य मतों की समीक्षा भी कर लेना अनुचित न होगा। गुलेरी जी ने अपनी 'पुरानी हिन्दी' नामक रचना में आदिकाल को अपभ्रंश-युग कहा है, किन्तु यह नाम भी ठीक नहीं है। पहली बात तो यह है कि किसी भाषा के नाम पर किसी युग का नामकरण नहीं किया जा सकता और यदि थोड़ी देर को यह स्वीकार भी कर लें तो भी इस युग की समस्त रचनाएँ अपभ्रंश में नहीं हैं। अतः फिर सम्पूर्ण साहित्य को, जिसका अधिकांश देश-भाषा में लिखा हुआ है, अपभ्रंश काल कैसे कह सकते हैं।

राहुल सांकृत्यायन ने अपनी 'काव्यधारा' नामक पुस्तक में आदियुग को सिद्ध-सामन्त युग कहा है। मेरी समझ में यह नाम भी अधिक उपयुक्त नहीं है। क्योंकि इस युग की रचनाएँ केवल सिद्धो और सामन्तों की ही नहीं थीं। कुछ अन्य कोटि की रचनाएँ भी उपलब्ध हैं, जैसे जैन, नाथ आदि की।

डॉ० रामकुमार वर्मा ने आदि युग को दो भागों में विभक्त कर दिया है— सध-युग और चारण काल। आदि युग को इस प्रकार विभाजित करके भी वे उस युग की समस्त प्रवृत्तियों को द्योतित करने में समर्थ नहीं हो सके हैं। अतः हमें यह विभाजन-क्रम भी मान्य नहीं है।

आदिकाल की विविध रूपिणी प्रवृत्तियों को देखते हुए हम उसे किसी विशिष्ट नाम से अभिहित नहीं कर सकते। उसके लिए आचार्य हजारीप्रसादजी के अनुकरण पर मैं आदि युग का अभिधान ही अधिक उपयुक्त समझता हूँ।

भक्ति काल के सम्बन्ध में कोई विशेष मतभेद नहीं है। लगभग सभी इतिहासकारों ने उसे इसी नाम से अभिहित करना उचित समझा है।

थोड़ा-सा मतभेद रीतिकाल के सम्बन्ध में है। रीतिकाल शब्द जिस युग के लिए प्रयुक्त किया गया है उसमें हमें रीतिबद्ध और रीतिमुक्त दोनों प्रकार की रचनाएँ मिलती हैं। ऐसी अवस्था में उसे केवल रीतिकाल कहना ठीक नहीं है। उसे शृंगारकाल कहना अधिक उपयुक्त है। विश्वनाथ प्रसाद मिश्र ने भी उसे यही नाम दिया है।

हिन्दी कविता का आदिकाल

हिन्दी का विकास अपभ्रंश भाषाओं से हुआ। अपभ्रंश भाषाएँ प्राकृत भाषाओं से विकसित हुई थीं। शौरसेनी अपभ्रंश से ब्रजभाषा विकसित हुई। मागधी अपभ्रंश से बिहारी, मगही, मैथिली आदि भाषाएँ निकलीं। अवधी का विकास अर्ध-मागधी से माना जाता है। राजस्थानी भाषा नागर अपभ्रंश से निकली है। नागर

अपभ्रंश को कुछ लोग गुर्जर अपभ्रंश भी कहते हैं। अपभ्रंश काल के विकास के चिन्ह पहली और दूसरी शताब्दी में ही दिखाई देने लगे थे। पतजलि के महाभाष्य में अपभ्रंश शब्द का प्रयोग सबसे पहले मिलता है। इसके पश्चात् इसका प्रयोग दण्डी ने किया। चौथी शताब्दी से लेकर आठवीं शताब्दी तक इस भाषा में बहुत से सुन्दर साहित्यिक ग्रन्थ भी लिखे गए थे। राजशेखर की 'कूर्ममजरी सट्टक' में अपभ्रंश का अच्छा प्रयोग मिलता है। सारगधर, विद्यापति आदि की रचनाएँ भी अपभ्रंश में ही लिखी गई थी। अपभ्रंश मिश्रित हिन्दी में हमें सिद्धो और जैनो की रचनाएँ मिलती हैं। कुछ लोग सिद्ध कवि सरहपा को हिन्दी का आदि कवि मानते हैं, और कुछ लोग जैन कवि स्वयम्भू को। डॉ० शहीदुल्ला और डॉ० विनयतोष भट्टाचार्य का मत यदि सही समझा जाय तो हम सरहपा को ही हिन्दी का पहला कवि मानेंगे। वैसे भी हिन्दी में सिद्धो का उदय जैन कवियों की अपेक्षा पहले हुआ था।

सिद्धमत और चौरासी सिद्ध—स्वामी शंकराचार्य के उदय से बौद्धों को कड़ा धक्का पहुँचा। उन्होंने बौद्ध धर्म का पूर्णरूपेण मूलोच्छेदन करने का प्रयास किया था। बौद्ध धर्म वास्तव में बहुत प्राचीन धर्म है। भगवान् बुद्ध ने इसका प्रवर्तन किया था। उनके निर्वाण के पश्चात् सम्राट् अशोक ने बुद्ध धर्म को व्यवस्थित और दृढ़ करने के लिए कई विराट् सभाएँ की थीं। इन सभाओं में बहुत से बौद्ध लोग निर्वासित कर दिए गए थे। उन सब पर यह दोषारोपण किया गया था कि वे सब धर्मों के प्रति समादर का भाव नहीं रखते थे। आगे चलकर इन हजारों की सख्या में निर्वासित भिक्षुओं ने बहुत से नए पथ प्रवर्तित किए। इन पथों में एक और तो बौद्ध धर्म की बहुत सी बातें ग्रहण की गई थी और दूसरी ओर बौद्धों के बाह्य विधि-विधानों की अपेक्षा भी की गई थी। शंकराचार्य के उदय से कुछ दिनों पहले तक इस बौद्ध धर्म के विरोध में खड़े हुए बौद्ध धर्म के ही विविध सम्प्रदाय प्रचार नहीं पा सके थे। किन्तु शंकराचार्य ने जब बौद्ध धर्म का मूलोच्छेदन किया उस समय इन विविध बौद्ध-पद्धतियों को जनता में फैलने का अच्छा अवसर मिला। बौद्ध धर्म के प्रति श्रद्धा रखने वाली साधारण जनता जब प्रत्यक्ष सच्चे बौद्ध धर्म का पालन करने में असमर्थ होने लगी तो उसने विविध बौद्ध उप-सम्प्रदायों को अपनाना शुरू कर दिया। इन बौद्ध उप-सम्प्रदायों में सबसे पहले मन्त्रयान और तन्त्रयान का उदय हुआ। उसके पश्चात् सहजयान का प्रवर्तन किया गया। पुनश्च इन तीनों के योग से एक चौथा सम्प्रदाय निकला जिसे वज्रयान कहते हैं। इस वज्रयान पर शाक्तों के वाममार्ग और हठयोगियों की योगिक प्रक्रियाओं का भी पूरा-पूरा प्रभाव पड़ा। विविध प्रकार की भ्सात्रिक साधनाओं से भी इसने सामंजस्य स्थापित करने की चेष्टा की।

मन्त्रयान और तन्त्रयान—बौद्ध धर्म स्थूल रूप से हीनयान और महायान दो भागों में बँट चुका था। हीनयान प्राचीन खूबीवादी बौद्ध थे और महायानी सामंजस्यवादी एवं प्रगतिवादी। महायान में हिन्दू धर्म की भक्ति-भावना एवं वैधी उपासना का भी समावेश हो गया था। कुछ दिनों के पश्चात् महायान धर्म भी ब्राह्मण धर्म के समान बाह्याचार प्रधान हो गया। तन्त्रों के प्रभाव से उसकी दो नवीन शाखाएँ प्रस्फुटित हुईं। वे क्रमशः तन्त्रयान और मन्त्रयान हैं। इन दोनों शाखाओं के प्रवर्तन

में सम्भवतः निर्वासित परम्परा के भिक्षुओं का भी कुछ हाथ रहा होगा, ऐसा हमारा अनुमान है। मन्त्रयान और तन्त्रयान में विविध प्रकार के देवी-देवताओं की पूजा, जादू-टोने आदि की साधना विधेय ठहरायी गई। इन दोनों शाखाओं का साहित्य अभी तक एक प्रकार से अनुपलब्ध ही है।

सहजयान—महायान धर्म के इस प्रकार मन्त्रयान और तन्त्रयान में परिवर्तित हो जाने के फलस्वरूप बौद्ध साधना में विविध प्रकार के बाह्याचारो-आदम्बरो से उद्भूत अस्वाभाविकता को प्रश्रय मिल गया। कुछ सम्भ्रान्त ब्राह्मण और बौद्ध विद्वानों की आत्मा इस प्रकार के बाह्याचार-प्रधान धर्म के मिथ्या स्वरूप को देख कर काँप उठी। उन्होंने तन्त्रयान और मन्त्रयान के विरोध में एक नवीन यान की स्थापना की। यह यान अस्वाभाविक एवं बाह्याचार-प्रधान मन्त्रयान और तन्त्रयान की प्रतिक्रिया के रूप में उद्भूत हुआ था, अतएव इसका नाम सहजयान रखा गया। सहजयान के सबसे प्रथम ज्ञात प्रवर्तक महासिद्ध सरहपा थे। पहले यह एक विद्वान ब्राह्मण थे और तक्षशिला के विद्यालय में अध्यापन का कार्य करते थे। वहाँ के जीवन में इन्हें बड़ी अस्वाभाविकता दिखलाई दी, इसलिए इन्होंने अध्यापन कार्य त्याग कर अपने नवीन धर्म का उपदेश देना शुरू किया। उनके मतानुसार धर्म, जीवन और साधना तीनों में विराग और योग के साथ-साथ भोग का भी उचित स्थान था। उन्होंने इस बात को अपने जीवन में चरितार्थ भी किया था। कहते हैं कि उन्होंने शर जाति की (एक नीच जाति की) स्त्री को योगिनी बनाकर जीवन भर अपने साथ रक्खा था। इसीलिए इनका नाम शरहपा या सरहपा हो गया। सरहपा के अतिरिक्त सहजयान के प्रमुख सिद्धों में तिल्लोपा, नरोपा और कर्णपा आदि भी थे। इन सहजयानी सिद्धों ने यद्यपि सहज साधना में भोग को भी थोड़ी मात्रा में आवश्यक माना था, किन्तु फिर भी इनकी साधना सात्विक ही थी। बाद के वज्रयानी सिद्धों के समान इनमें नास्तिकता का भयकर स्वरूप नहीं दिखाई पड़ता। यह लोग सुखवाद के सिद्धान्त को मानते थे। इनका मत था कि प्रज्ञा और उपाय के योग से इस महा सुख की उत्पत्ति होती है। यह शून्यवादी थे। अपने इस शून्य तत्त्व को यह द्वैताद्वैत विलक्षण समरस स्वरूप मानते थे। इन्होंने मन्त्र-तन्त्र आदि की निन्दा की है। मन-सयम पर विशेष जोर दिया है। तीर्थ, व्रत, मूर्ति-पूजा आदि विविध ब्राह्मण धर्म के बाह्याचारों की भी इन्होंने कटु शब्दों में आलोचना की है। इनकी उक्तियों में स्थान-स्थान पर रहस्यभावना की भी अभिव्यक्ति पाई जाती है। इन सहजयानी सिद्धों ने अधिकतर अपनी रचनाएँ दोहा नामक छन्द में लिखी थीं। डॉ० प्रबोधचन्द्र बागची ने तिल्लोपाद, सरहपाद और कर्णपाद नामक सहजयानी सिद्धों के दोहों का एक दोहा कोष नामक संग्रह ग्रन्थ प्रकाशित कराया है। महामहोपाध्याय हरप्रसाद शास्त्री ने भी भोट देश में जाकर इन सिद्ध कवियों की रचनाओं का एक संग्रह तैयार किया था जो 'बौद्धगान और दोहा' के नाम से प्रकाशित हुआ है। इन दोनों विद्वानों से पहले डॉ० शहीदुल्ला ने 'लाचेन्टस मिस्टीक्स' नामक पुस्तक में इन सहजयानी सिद्धों के दोहों सम्पादित किए थे। इधर राहुल सास्त्रियायन ने भी सिद्ध कवियों की रचनाओं का एक संग्रह प्रकाशित किया है। इसमें उन्होंने बहुत से सिद्धों की रचनाएँ सकलित की हैं। इसका

नाम 'हिन्दी काव्यधारा' है। इन सहजयानी सिद्धों की भाषा अपभ्रंश अधिक है हिन्दी कम। किन्तु फिर भी हिन्दी जानने वाले इसे सरलता से समझ लेते हैं। उदाहरण स्वरूप इनका निम्नलिखित दोहा देखा जा सकता है—

जहि मन पवन न सचरइ, रवि ससि नाहि पवेश ।

तहि बट चित्त विसाम कर, सरहे कहिए उवेस ॥

वज्रयानी सिद्ध—सहजयान अधिक दिन तक अपने स्वरूप को स्थिर न रख सका। इसके कई कारण थे। एक तो सहजयानी सिद्धों ने जाति-पाँति का विरोध किया था, जिसके फलस्वरूप बहुत सी नीची जातियों के लोगों को अपना शिष्य बना लिया था। यह लोग पढ़े-लिखे नहीं थे। इनकी प्रवृत्ति भी अधिकतर तामसिक ही थी। दूसरे सहजयानी सिद्धों ने योग आदि के कुछ पारिभाषिक शब्दों का प्रयोग किया था। तन्त्रों के प्रभाव से पारिभाषिक शब्दों की सख्या और भी बढ़ गई। इधर श्री पर्वत पर वैपुल्यवाद, जो वाममार्ग का ही एक प्रकार में रूपान्तर था, बहुत प्रचार पाने लगा था। सहजयान का इस वाममार्गीय वैपुल्यवाद से मिलन हुआ और उसने वज्रयान का रूप धारण कर लिया। इन वज्रयानियों ने वाममार्गीय साधना को अतिरूप में अपनाने की चेष्टा की। इसका परिणाम यह हुआ कि इनकी साधना में सहजयानी साधना के पारिभाषिक शब्दों के अर्थ के स्थान पर अनर्थ किया जाने लगा। महासुखवाद के अनुयायी यह भी थे। किन्तु इनका महासुखवाद सहजयानियों से बिल्कुल भिन्न था। सहजयान में मन में सहजस्वरूप में लय होने की दशा को ही महासुख की दशा कहा गया था। उसकी प्राप्ति उन्होंने प्रज्ञा और उपाय के योग से मानी थी। वज्रयानी सिद्धों ने इन दोनों शब्दों के अर्थ का अनर्थ किया। प्रज्ञा का अर्थ स्त्री और उपाय का अर्थ पुरुष लेकर भोगमूलक लौकिक सुख को ही महासुखवाद का प्रतीक कहा। इसी तरह उन्होंने पाँच नाडियों को, जिनके नाम होमनी, रजकी, रमना, ललना और अवधूति आदि थे, पाँच प्रकार की नीच जाति की स्त्रियों के अर्थ में ग्रहण किया। सहजयान में अधिकांश सिद्धों ने पाँच नाडियों की साधना अपेक्षित बतलाई थी। वज्रयानियों ने नाडियों के स्थान पर नारियों की साधना करना प्रारम्भ कर दिया। इसी प्रकार तन्त्र मतों में महामुद्रा शक्ति को कहते थे, किन्तु इन्होंने महामुद्रा का अर्थ स्त्री लिया है। योग में एक जगह पर गो-मास भक्षण का पारिभाषिक प्रयोग मिलता है, इन्होंने उसका अभिधामूलक अर्थ लेकर गो-मास भक्षण करना शुरू कर दिया। साधना में यह मद्य और मास आदि मकारों को भी आवश्यक मानते थे। इन सबका परिणाम यह हुआ कि इनमें घोर तामसिक वृत्ति आ गई। इसका मध्यकालीन भारतीय संस्कृति पर बड़ा बुरा प्रभाव पड़ा था।

इन सिद्धों ने बहुत सी रचनाएँ भी की थी। यह रचनाएँ कुछ तो सिद्धान्तों के उपदेश के रूप में व्यक्त हुई हैं और कुछ गीतों के रूप में। उपदेश अधिकतर दोहा, चौपाई तथा कुछ अन्य प्राचीन छन्दों में तथा गीत विविध प्रकार की ग्रामीण राग-रागिनियों में हैं। गीतों की भाषा पूर्वी अधिक है। इसमें विहारी भाषा का अच्छा पुट मिला है। अवधी भाषा का भी अच्छा प्रभाव प्रतीत होता है। उपदेशों

आदि बहुत से साधना सम्बन्धी पारिभाषिक शब्द प्रचलित थे। निर्गुण धारा के कवियों ने इन शब्दों को ज्यों का त्यों ग्रहण कर लिया।

पद और वाक्य—जायसी, कबीर आदि निर्गुण और प्रेमधारा के कवियों में गोरखनाथ के वाक्य यहाँ तक कि पूरे पद्य के पद्य दोहरा लिये गए हैं। कबीर का यह पद—

“या मन सक्ति या मन सीऊ, या मन पच तत्त्व का जीऊ
या मन ले उन्मन रहै, तीन लोक की बाता कहै ।”

गोरखबानी में यह पद्य ज्यों का त्यों प्राप्त हुआ है। इसी तरह से गोरखनाथ के और भी बहुत से वाक्यांश और पद निर्गुणवादी कवियों ने दोहराए हैं। इस प्रकार स्पष्ट है कि हिन्दी साहित्य पर नाथपन्थ का पर्याप्त प्रभाव पड़ा है। विशेषकर निर्गुण-काव्यधारा तो उसकी बहुत ऋणी है।

जैन काव्यधारा—बौद्ध धर्म के साथ-साथ भारत में जैन धर्म का भी विकास हुआ। यो तो इसका बीजारोपण बहुत पहले हो चुका था, किन्तु इसको व्यवस्थित रूप देने वाले तीर्थंकर महावीर स्वामी थे। इसके पहले तो श्वेताम्बर और दिगम्बर दो सम्प्रदाय हुए। इसके बाद यह और भी कई उपसम्प्रदायों में विभक्त हुआ। बौद्ध धर्म की अपेक्षा जैन धर्म हिन्दू धर्म के अधिक समीप है। हिन्दी साहित्य के आदि काल में जैन कवियों ने उसके विकास में अच्छा सहयोग दिया था। इनकी भाषा वैसे तो अपभ्रंश ही थी किन्तु उसमें हिन्दी का प्रारम्भिक रूप भी निहित है। इन जैन कवियों में सबसे पहले कवि स्वयम्भू है।

स्वयम्भू कवि—स्वयम्भू कवि की खोज अभी थोड़े ही दिन हुए, हुई है। इनके समय के सम्बन्ध में बड़ा मतभेद है। इनकी रचनाओं में धर्मपाल नामक राजा का उल्लेख है। इसका समय ७३४ ई० माना जाता है। अतएव यह ७३४ के पश्चात् ही हुए होंगे। इधर पुष्पदन्त कवि ने अपने महापुराण में स्वयम्भू का सकेत किया है। इनका समय ११वीं शताब्दी का प्रथम चरण माना जाता है। राहुल सांकृत्यायन ने इनका समय ८४७ ई० निश्चित किया है। इनके लिखे हुए चार ग्रन्थ बतलाए जाते हैं। इन सब में ‘पउम चरित’ बहुत प्रसिद्ध है। इसे हम जैन रामायण कह सकते हैं। ‘पिथ्येपि कथा’ उनका दूसरा ग्रन्थ है। इन्होंने एक व्याकरण ग्रन्थ भी लिखा था। इसमें इन्होंने अपने पिता मारुति देव का सकेत किया है। मारुति देव भी कवि थे। इनकी रचनाओं से यह ज्ञान होता है कि इनके दो पत्नियाँ थीं। एक का नाम आर्यम्बा और दूसरी का सामयम्बा था। इनकी बहुत सी सतानें थीं। इनके सबसे छोटे पुत्र भी कवि थे। इनकी कविता में युद्ध, शृंगार और विलाप-वर्णन बहुत सुन्दर बन पड़े हैं। रामायण भर में न मालूम कितने विलाप इन्होंने चित्रित किए हैं। हीरालाल जैन, मुनिजिन विजय, कामताप्रसाद जैन, नाथूराम आदि विद्वानों ने इन्हीं को हिन्दी का पहला कवि सिद्ध किया है।

देवसेन—इनको श्रावकाचार्य भी कहते थे। इन्होंने ‘दव्वसहायपयास’ नामक ग्रन्थ लिखा था। इसके अतिरिक्त इन्होंने और भी ग्रन्थ लिखे थे, जिनमें से अधिकांश

अनुपलब्ध है। इसकी कविता अत्यन्त प्रौढ मानी जाती है। इनका ग्रन्थ दोहा-चौपाड्यो में लिखा गया है। इसे हम चरित्र-काव्य कह सकते हैं। इनका समय दसवीं शताब्दी निश्चित किया गया है। इनके पश्चात् सबसे प्रमुख जैन आचार्य हेमचन्द्र आते हैं।

हेमचन्द्र—इनका समय ११५० से लेकर १२३० तक माना जाता है। यह गुजरात के सोलकी राजा सिद्धराज जयसिंह और उसके भतीजे कुमारपाल के आश्रय में रहते थे। इन्होंने एक बहुत ही प्रसिद्ध व्याकरण ग्रन्थ लिखा है। उसका नाम 'सिद्ध हेमचन्द्र शब्दानुशासन' है। इन्होंने कुमारपाल चरित नामक एक चरित्र-काव्य भी लिखा था। वैसे यह ग्रन्थ संस्कृत में लिखा गया है, किन्तु बीच-बीच में अपभ्रंश के पद्य भी रखे हुए हैं। यह भट्टी काव्य की तरह द्वैआश्रय काव्य है। इसकी भाषा के उदाहरण के रूप में यह पद्य बहुत अधिक प्रसिद्ध है—

“भल्ला हुआ जु मारिआ, वहिणि हमारा कन्तु।

लज्जेजम तु वय सिअहु, जइ भग्ना घर एन्तु ॥”

सोमप्रभ सूरि—यह भी एक जैन पंडित थे। इन्होंने १२४१ में 'कुमारपाल प्रतिशोध' नामक एक गद्य-पद्य में संस्कृत-प्राकृत काव्य लिखा था। इसमें समय-समय पर हेमचन्द्र द्वारा कुमारपाल को उपदेश दिए जाने की कथाएँ लिखी हैं। यह ग्रन्थ अधिकांश में प्राकृत में ही है। बीच-बीच में अपभ्रंश के दोहे आए हैं। इनकी रचना का एक उदाहरण इस प्रकार है—

“रावण जायहु जहिं दियहि, वह मुह एक शरीर।

चिन्ताविय तइयहि जणनि, कवण पियायहु खीर ॥”

अर्थात् जिस दिन दस मुँह एक शरीर वाला रावण उत्पन्न हुआ था, तभी माता चिन्तित हुई कि किस में दूध पिलाऊँ।

जैनाचार्य मेरुतु ग—स० १३६१ में इन्होंने 'प्रबन्ध चिन्तामणि' नामक एक संस्कृत ग्रन्थ लिखा था। यह भोज-प्रबन्ध के ढंग पर रचित है। इसमें भी बहुत से प्राचीन आख्यान संग्रहीत हैं। इन आख्यानों के बीच-बीच में अपभ्रंश के दोहे भी हैं। इनमें से कुछ दोहे राजा भोज के चाचा मुज के कहे हुए हैं। यह दोहे अधिकतर मुज के जीवन की उस घटना से सम्बन्धित हैं जिसने उसके जीवन में एक क्रान्ति उत्पन्न कर दी थी। मुज ने जब तैलप पर चढ़ाई की तो वहाँ के राजा तैलप ने उसे पराजित करके कारागार में डाल दिया। किन्तु तैलप की वहिन मृणालवती ने मुँज को अपना स्नेह समर्पित करके उसके जीवन को सरस बना दिया। इनके अतिरिक्त अपभ्रंश में बहुत से और जैन कवि हुए थे। जैन इतिहासकारों ने इन तमाम कवियों के विस्तृत वर्णन प्रस्तुत किए हैं। डॉ० रामकुमार वर्मा ने भी अपने इतिहास में बहुत से जैन कवियों का उल्लेख किया है। इन जैन कवियों का अध्ययन दो दृष्टियों से आवश्यक है, एक तो छन्दों और काव्य की दृष्टि से; दूसरे गद्य की दृष्टि से। इन जैन कवियों की रचनाओं में जगह-जगह पर गद्य में लिखी हुई टिप्पणियाँ मिलती हैं। इनको 'टब्बा' कहते हैं। जैन कवियों ने सबसे पहले चरित्र-काव्य लिखे हैं, उन्होंने दोहा-

चौपाइयो की शैली का अनुकरण किया है। हिन्दी के प्रेमगाथाकारों ने दोहा-चौपाइयो की शैली इन्हीं चरित्र-काव्यों से सीखी होगी। यह चरित्र-काव्य प्रबन्ध के रूप में लिखे जाते थे। सूफियों ने अपनी कथाएँ इन्हीं के अनुकरण पर लिखी थी।

फुटकर अपभ्रंश रचनाएँ—इस युग में बहुत से ऐसे लेखक और कवि भी हुए थे जो न तो जैन ही थे, न बौद्ध ही। यह स्वतन्त्र लेखक थे, और अपभ्रंश में कविता किया करते थे। इन फुटकर कवियों में निम्नलिखित विशेष उल्लेखनीय है—

(१) विद्याधर—यह कन्नौज के कोई कवि थे। इनकी रचनाएँ तो उपलब्ध नहीं हैं, किन्तु प्राकृत पिंगल-सूत्र में इनके कुछ पद संग्रहीत हैं। इनका समय रामचन्द्र शुक्ल ने १३वीं शताब्दी निश्चित किया है।

(२) सारंगधर—यह आयुर्वेद के तो विद्वान् थे ही, इन्होंने सारंग पद्धति नाम का एक सुभाषित-संग्रह भी लिखा था। कुछ लोग वीरगाथाकालीन ग्रन्थ हम्मीर रासो को भी इन्हीं का लिखा हुआ मानते हैं।

(३) विद्यापति—इन्होंने 'कीर्तिलता' और 'कीर्तिपताका' नाम की दो पुस्तकें लिखी। यह अपभ्रंश भाषा में हैं। इनकी हिन्दी-पदावलियों की चर्चा आगे की जायेगी।

वीरगाथा काल

इसके नाम के सम्बन्ध में मतभेद है। कुछ लोग इसको चारण काल कहते हैं तथा कुछ लोग इसे आदिकाल के अन्तर्गत मानते हैं, और इसकी रचनाओं को देशभाषा काल के अन्तर्गत लेते हैं। डॉ० रामकुमार वर्मा ने सन्धिकाल से पृथक् इसे एक स्वतन्त्र काल ही माना है। मैं इसे आदिकाल के अन्तर्गत ही मानता हूँ।

भाषा—वीरगाथाकालीन रचनाएँ किस भाषा में लिखी गई हैं, इस सम्बन्ध में विद्वानों में मतभेद है। रामचन्द्र शुक्ल इस काल की रचनाओं को अपभ्रंश-मिश्रित राजस्थानी में लिखी हुई मानते हैं। इसको इन्होंने देश-भाषा का नाम दिया है। डा० रामकुमार वर्मा ने वीरगाथाकालीन रचनाओं को ढिंगल भाषा में लिखा हुआ माना है। यहाँ पर थोड़ा सा विवाद है। प० मोतीलाल मेनारिया ने अपने 'राजस्थानी भाषा के साहित्य' में ढिंगल भाषा का प्रयोग सबसे पहले जोधपुर के महाकवि बाँकीदास में माना है। इनका कहना है कि बाँकीदास ने सबसे पहले ढिंगल शब्द का प्रयोग किया है। बाँकीदास का समय १८७१ के आस-पास माना जाता है। इसका अर्थ यह हुआ कि वे ढिंगल भाषा की उत्पत्ति १९वीं शताब्दी में मानते हैं। किन्तु डॉ० ऐल० पी० टेसीटरी इस मत से सहमत नहीं है। उन्होंने ढिंगल भाषा की उत्पत्ति वारहवीं-तेरहवीं शताब्दी में ही मानी है। वारहवीं शताब्दी से लेकर पन्द्रहवीं शताब्दी की ढिंगल भाषा को उन्होंने अर्वाचीन ढिंगल कहा है। सम्भवतः मोतीलाल मेनारिया, डॉ० टेसीटरी के मत से प्रभावित हुए और वाद को उन्होंने भी ढिंगल की उत्पत्ति वारहवीं-तेरहवीं शताब्दी में ही मानी है। इसका प्रमाण यह है कि उन्होंने 'ढिंगल में वीर रस' नामक अपनी रचना में सभी कवियों को जो वारहवीं शताब्दी से लेकर उन्नीसवीं शताब्दी तक हुए हैं, स्थान दिया है। सम्भवतः डा०

रामकुमार वर्मा ने भी इसी आधार पर वीरगाथा-काल की समस्त रचनाओं की भाषा ढिंगल ही मानी है।

ढिंगल के सम्बन्ध में विविध मत—ढिंगल शब्द बहुत प्राचीन नहीं है।

इसका सर्वप्रथम उल्लेख सन् १८७१ में लिखे गए “कुक्कवि वत्तीसी” नामक ग्रन्थ में मिलता है। उसके बाद के ग्रन्थों में यह शब्द बार-बार प्रयुक्त हुआ है। इसकी उत्पत्ति कैसे हुई, इस सम्बन्ध में विद्वानों में मतभेद है। उस मतभेद का यहाँ पर संक्षेप में संकेत कर देना अनुचित न होगा।

(१) ऐल० पी० टेसीटरी का मत—डॉ० ऐल० पी० टेसीटरी के मतानुसार ढिंगल शब्द गैवारु भाषा के लिए प्रयुक्त होता था। यह नाम पिंगल के विरोध में विकसित हुआ है। पिंगल साहित्यिक व्रजभाषा के लिए प्रयुक्त होता था, और ढिंगल असाहित्यिक राजस्थानी और मारवाड़ी भाषा के लिए प्रयुक्त होने लगा। मध्ययुगीन राजा-महाराजा लोग अधिक पढ़े-लिखे न थे। वे साहित्यिक भाषा से परिचित न होने के कारण ढिंगल के ही रसिक थे। यह मत कोरा आनुमानिक है और किन्हीं पुष्ट आधारों पर आधारित नहीं है। अतएव स्वीकार नहीं किया जा सकता।

(२) हरप्रसाद शास्त्री का मत—इनका मत है कि पहले ढिंगल का नाम डगल था। बाद में पिंगल शब्द से तुक मिलाने के लिए ढिंगल कर दिया गया। ‘डगल’ शब्द का अर्थ होता है ‘उजाड़ मरुभूमि’। ढिंगल उजाड़ मरुभूमि या राजस्थान की भाषा का वाचक बन गया।

शास्त्री जी के मत का आधार चौदहवीं शताब्दी का एक अपूर्ण छन्द मालूम होता है। उसकी सम्भवतः एक ही पक्ति उनके देखने में आई थी। अब उसकी दूसरी पक्ति भी प्राप्त है। वह छन्द इस प्रकार है—

“दोसँ जगल डगल जेय जल बगला चाहै ।

अणहूँ ता गल विए गला हूँता गल काढै ॥”

इस छन्द से स्पष्ट प्रकट है कि डगल से ढिंगल का कोई सम्बन्ध नहीं है।

(३) गजराज ओझा—इनका मत है कि ‘ड’ वर्ण-प्रधान भाषा को ही ढिंगल भाषा कहा गया है। राजस्थानी और मारवाड़ी में ‘ड’ वर्ण की प्रधानता पाई जाती है। इसीलिए उन्हें ढिंगल भाषा कहते हैं।

(४) नरोत्तमदास स्वामी का मत—इनकी धारणा है कि ढिंगल उस भाषा को कहते हैं जो गले से डमरू की ध्वनि के समान गुंजित होती है। वे ‘डि’ का अर्थ ‘डमरू’ और ‘गल’ का अर्थ ‘गला’ लेकर उपर्युक्त धारणा को पहुँचे हैं। किन्तु यह तर्क बहुत लचर है और किसी अंश में ग्राह्य नहीं होता।

(५) श्री उदयराम—आपने एक नया ही अनुमान भिड़ाया। वे ‘डग’ का अर्थ ‘पख’ और ‘ल’ का अर्थ लिए हुए करते हैं। ढिंगल शब्द की उत्पत्ति इन दोनों के योग से मानते हैं। इस व्युत्पत्ति के अनुसार ढिंगल का अर्थ हुआ ‘उठने वाली भाषा’। इस अर्थ का रूपकात्मक अर्थ लेकर वे ढिंगल भाषा से उस भाषा का अर्थ करते हैं जो दिन-प्रतिदिन के व्यवहार में सुगमता से आती है।

(६) मोतीलाल मेनारिया का मत—आपका कहना है कि 'डिंगल शब्द' 'डीगल' से बिगड़कर बना है। उनका कहना है कि यह विकृति कुछ ग्रियर्सन आदि अंग्रेज हिन्दी लेखक के आन्तिपूर्ण प्रयोगों से हुई थी। उनका कहना है कि डीगल शब्द 'डीग' शब्द में 'ल' प्रत्यय जोड़ने से बना है। इसका अर्थ है 'डीग' से युक्त' या 'अतिरनजापूर्ण भाषा'। इसी को कालान्तर में डिंगल कहा जाने लगा। राजस्थानी के चारण काव्य में अतिरजना और अत्युक्ति की प्रचलन रही है। इसी प्रधानता के कारण इस चारण काव्य को ही डीगल कहा जाने लगा है।

मुझे ये सभी मत अग्राह्य प्रतीत होते हैं। मेरी अपनी धारणा है कि डिंगल शब्द डंगल का बिगड़ा हुआ रूप है। डंगल शब्द संस्कृत में डम (शब्द करना) धातु में अलच् प्रत्यय जोड़ने से ठीक उसी प्रकार बना है जिस प्रकार मङ् धातु में 'अलच्' प्रत्यय जोड़ने से 'मंगल' शब्द बना है। डिंगल शब्द का अर्थ है—वह भाषा जिसके उच्चारण में ध्वनि या आवाज अधिक कठोर होती है। ऐसी भाषा राजस्थानी है।

वीरगाथाकालीन परिस्थितियाँ—कोई भी युग अपने युग की परिस्थितियों से प्रभावित हुए बिना नहीं रह सकता। इस दृष्टि से उन समस्त परिस्थितियों पर भी विचार करना आवश्यक है, जिनके फलस्वरूप वीरगाथाकाल या चारण-काल का जन्म हुआ।

महाराजा हर्ष (६४७) के पश्चात् देश में केन्द्रीय शासन लुप्त हो गया। राजपूतों ने पृथक्-पृथक् राज्य स्थापित किए। उनमें कन्नौज, गुजरात, मालवा, ग्वालियर, महोबा, दिल्ली और अजमेर प्रमुख थे। इन राजाओं में परस्पर सघर्ष बना रहता था। अपने-अपने प्रभुत्व के विस्तार की कामना से ये लोग लड़ा करते थे। कभी-कभी तो इनके पारस्परिक युद्धों का कारण कोरा शौर्य-प्रदर्शन मात्र होता था। शौर्य-प्रदर्शन के लिए यह लोग सुन्दर राजकुमारी को खोजा करते थे। उसे प्राप्त करने के बहाने वे युद्ध मोल लिया करते थे। शौर्य और सौन्दर्य इस युग के वीरों के प्रमुख उपास्य थे। उस युग में धारणों का बोल-बाला था। प्रत्येक रजवाड़े में शत्-शत् भाट हुआ करते थे। ये सब अपने-अपने आश्रयदाताओं का अतिरजना-पूर्ण वर्णन करते थे।

मुसलमानों के आक्रमण आरम्भ हो गए थे। वे हिन्दू धर्म के मूलाधार मूर्ति पूजा, ब्राह्मण-प्रतिष्ठा, वर्ण-व्यवस्था और गो-पूजा का मूलोच्छेदन करने में लगे थे। राजपूत राजा व्यष्टि रूप से इनके इन कुप्रयत्नों का सामना करते थे किन्तु एक राष्ट्र के प्रयत्न के आगे एक व्यक्ति के प्रयत्न का कई मूल्य नहीं होता। परिणाम यह हुआ कि धर्म की भावना गौण हो चली।

वीरगाथा-कालीन परम्परा—वीरगाथाकालीन परम्परा का सम्बन्ध संस्कृत साहित्य से है। भट्ट नारायण के वेणी सहार में वीर रस की अच्छी अभिव्यक्ति मिलती है। इसके पश्चात् हेमचन्द्र ने अपने काव्यानुशासन में ही १,३०० श्लोक उदाहरण स्वल्प दिए हैं। इन सभी श्लोकों में वीर रस तथा शृंगार रस की प्रधानता है। इनके 'कुमारपाल चरित्र' में भी, जो एक अपभ्रंश काव्य है, वीर-गाथाकालीन प्रवृत्तियों के दर्शन होते हैं। यही परम्परा वीरगाथाकाल के रूप में

विकसित हुई। हेमचन्द्र के बहुत से श्लोको का वीरगाथाकालीन कवियों ने छाया-नुवाद सा कर दिया है। वीरगाथाकाल के प्रारम्भ में सात कवियों का उल्लेख प्रायः इतिहासकारों ने किया है। इनमें पुष्प, दलपति, भुआल, अकरम, फँज, साईंदान तथा मोहनलाल प्रमुख हैं। मोहनलाल की अप्रामाणिकता तो सिद्ध हो चुकी है। अन्य कवियों की रचनाएँ प्राप्त नहीं हो सकी हैं। केवल दलपति का 'दलपति विजय' प्राप्त है। इस युग के कवियों ने अधिकतर रासो नामक ग्रन्थ लिखे थे। अतः हम रासो शब्द की व्युत्पत्ति पर विचार कर लेना चाहते हैं।

रासो शब्द की व्युत्पत्ति के सम्बन्ध में विविध विद्वानों की सम्मतियाँ

रासो शब्द की व्युत्पत्ति भिन्न-भिन्न विद्वानों ने भिन्न-भिन्न प्रकार से दी है। कुछ प्रसिद्ध विद्वानों की दी हुई व्युत्पत्तियाँ इस प्रकार हैं—

गार्सी द तासी का मत—इस फ्रांसीसी विद्वान् ने 'रासो' शब्द की व्युत्पत्ति 'राजसूय' शब्द से मानी है। उसके मतानुसार सभी राजा लोग राजसूय यज्ञ करने के अभ्यासी थे। उनके कारण लोग अपने-अपने राजाओं का जिन ग्रन्थों में यशो-गान करते थे, उन्हें लोग राजसूय या रासो कहने लगे। किन्तु यह मत समीचीन नहीं प्रतीत होता।

महामहोपाध्याय हरप्रसाद शास्त्री का मत—इन्होंने इसकी व्युत्पत्ति राज-यज्ञ से मानी है। किन्तु समझ में नहीं आता कि राजयज्ञ का अपभ्रष्ट रूप रासो कैसे बनेगा।

डॉ० काशीप्रसाद जायसवाल—इन्होंने रासो शब्द का उद्भव रहस्य शब्द से बताया है।

कविराज श्यामलदान जो का भी यही मत है।

आचार्य रामचन्द्र शुक्ल—इन्होंने इस शब्द की व्युत्पत्ति 'रसायण' शब्द से सिद्ध करने की चेष्टा की है। रसायण शब्द वीसलदेव रासो में बार-बार प्रयुक्त हुआ है। इसीलिए उन्होंने यह अनुमान लगाया है।

नरोत्तमदास तथा आचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदी—रासो शब्द को यह दोनों विद्वान् 'रासक' शब्द का अपभ्रंश मानते हैं। आचार्य हजारीप्रसादजी ने अपनी 'हिन्दी साहित्य का आदिकाल' नामक रचना में रासक शब्द से किस प्रकार रासो शब्द व्युत्पन्न हुआ, इस बात पर विस्तार से विचार किया है। उन्होंने लिखा है—“जिस प्रकार विलास नाम देकर चरित-काव्य लिखे गए, रूपक नाम देकर चरित काव्य लिखे गए, प्रकाश नाम देकर चरित-काव्य लिखे गए, उसी प्रकार रासो या रासक नाम देकर भी चरित काव्य लिखे जाने लगे।” आपने लिखा है कि रासक के लिए 'रास' शब्द का प्रयोग भी होता है। रास का ही आगे चलकर रासो हो गया। उसका विकास-क्रम इस प्रकार होगा—रास-रासक-रासज-रासौ-रासो। नरोत्तमदास स्वामी का मत द्विवेदीजी से थोड़ा भिन्न है। उनके मतानुसार रास शब्द प्रेम-प्रधान रचनाओं के लिए प्रयुक्त होता था। रास का ही आगे चलकर रासो हो गया और वह वीर-रस-प्रधान रचनाओं के लिए प्रयुक्त होने लगा।

रासो ग्रन्थ

खुमान रासो—इसका रचना काल ८१३ से ८४३ तक है। इसमें खुमान द्वितीय का वर्णन है। ऐसा जान पड़ता है कि यह ग्रन्थ लगभग ८०० वर्षों की परम्पराएँ संग्रहीत किए हुए है। क्योंकि इसमें महाराणा प्रताप तक का उल्लेख पाया जाता है। इसलिए इसे हम प्रामाणिक नहीं मान सकते।

बीसलदेव रासो—यह ग्रन्थ भी वीरगाथा काल का ही है। इसकी तिथि के सम्बन्ध में बड़ा मतभेद है। इसमें एक पक्ति है—“बारह सौ बहोत्तरा मझार” जिसके आधार पर विद्वानों ने इसकी तिथि निर्धारित की है। मिश्रबन्धुओं ने ‘बारह सौ बहोत्तरा मझार’ का अर्थ बारह सौ बीस लिया है। श्यामसुन्दर दास, लाला सीताराम आदि ने इसका अर्थ १२०२ लिया है। रामचन्द्र शुक्ल ने १२१२ लिया है। गजराज ओझा ने एक प्राचीन प्रति के आधार पर इसका समय ग्यारहवीं शताब्दी का मध्यकाल निश्चित किया है। डॉ० रामकुमार वर्मा भी इस मत से सहमत हैं। अगरचन्द नाहटा इसे तेरहवीं शताब्दी से भी बाद की रचना मानते हैं। इसमें राजा भोज की पुत्री राजमती और बीसलदेव साभर की प्रणय-कथा है। इसमें चार खण्ड हैं। २०० चरण हैं। प्रथम में राजमती और बीसलदेव की प्रेमोत्पत्ति और विवाह की कथा वर्णित है। दूसरे में कलिंग युद्ध के लिए बीसलदेव का प्रस्थान। तीसरे में राजमती का विरह-वर्णन। चतुर्थ में राजा भोज का अपनी कन्या के लौटा लाने का वर्णन है। कथा की दृष्टि से यह ग्रन्थ विशेष महत्वपूर्ण नहीं है। इसमें १७वीं शताब्दी तक की बातें पाई जाती हैं। यद्यपि यह गद्य-गीत है, फिर भी सर्वत्र प्रबन्धत्व की प्रवृत्ति दिखाई पड़ती है।

पृथ्वीराज रासो—पृथ्वीराज रासो हिन्दी का प्रथम विकसनशील महाकाव्य है। (इसका महाकाव्यत्व देखिए, हिन्दी के महाकाव्य के प्रसंग में इसी ग्रन्थ में।) रासो की प्रामाणिकता के सम्बन्ध में विद्वानों के कई वर्ग दिखाई पड़ते हैं—

(१) प्रामाणिक माननेवाले विद्वानों का वर्ग—इस वर्ग के प्रमुख समर्थक हैं—तासी, कर्नल टाड, मोहनलाल, विष्णुलाल पाण्ड्या, श्यामसुन्दरदास, मिश्रबन्धु, राव मोहनसिंह, मथुराप्रसाद दीक्षित, राधाकृष्ण दास, हरप्रसाद शास्त्री।

(२) अप्रामाणिक मानने वाले विद्वानों का वर्ग—इस वर्ग के मुखिया श्यामलदान मुरारीदान, डॉ० वूलर, गौरीशंकर हीराचन्द ओझा, शुक्ल, मुन्शी देवी प्रसाद, डॉ० रामकुमार वर्मा, डॉ० ग्रियर्सन, प्रो० शीरानी।

(३) चन्द कवि ने रासो लिखा था किन्तु वह मूल रूप में नहीं प्राप्त है। इस मत के प्रतिपादक विद्वानों में मुनि जिन विजय, अगरचन्द नाहटा, सुनीतकुमार चटर्जी, डॉ० दशरथ ओझा, मणिराम रंगा प्रमुख हैं।

(४) चन्द पृथ्वीराज का समकालीन कवि था। किन्तु उसने रासो की रचना नहीं की। कुछ लोग इस मत के पक्ष में भी हैं।

इस प्रकार स्पष्ट है कि रासो प्रामाणिकता और अप्रामाणिकता को

लेकर बड़ा मतभेद है। यहाँ पर इस मतभेद को लेकर हम विषय विस्तार नहीं करना चाहते। इस पर किसी और स्थल पर विचार करेंगे।

पृथ्वीराज विजय—जयानक—इस ग्रन्थ की खोज से 'पृथ्वीराज रासो' की अप्रामाणिकता सिद्ध की जा सकी है। इसकी उपलब्धि बूलर साहव को काश्मीर में हुई थी। प्राचीन सस्कृत विद्वान् जयरथ ने इसका संकेत अपनी टीका में किया है। इससे इसकी प्रामाणिकता अस्मिन्निह है। दूसरे इसकी घटनाएँ इतिहास में मिलती हैं। अतएव यह ग्रन्थ प्रामाणिक है और पृथ्वीराज रासो इसी के आधार पर लिखा जान पड़ता है। जिसके स्वरूप में परिवर्द्धन और परिमार्जन किया गया।

इसके बाद दो ऐसे ग्रन्थों का उल्लेख "राठौरा री ख्यात" में मिलता है जो अभी तक उपलब्ध नहीं हो सके हैं। भट्ट केदार का 'जयचन्द प्रकाश', मधुकर कवि का 'जस चन्द्रिका' भी कुछ उल्लेखनीय है। उत्तरी भारत का सबसे उल्लेखनीय लोकप्रिय ग्रन्थ 'आल्हाखंड' है। इसका सर्वप्रथम सम्पादन चार्ल्स इलियट ने १८६५ के आस-पास किया था। इसके बाद कुछ खण्ड के अनुवाद डॉ० ग्रियर्सन ने किए थे। वाटरफील्ड ने इसका सम्पूर्ण अंग्रेजी अनुवाद किया है। इनका कथन है कि आल्हा-खण्ड पृथ्वीराज रासो के महोव खण्ड का विस्तृत रूपान्तर है। डॉ० ग्रियर्सन इससे सहमत नहीं है। वह इसे एक स्वतन्त्र ग्रन्थ मानते हैं। उनके मतानुसार रासो से इसका कोई सम्बन्ध नहीं है। यह ग्रन्थ अपने आरम्भिक और प्रामाणिक रूप में नहीं मिलता। भाषा इसकी आधुनिक है किन्तु ओज और वेग के विचार से यह वीर-गाथाकालीन रचना है।

विजयपाल रासो—नरपति नाल्ह लिखित यह वीरगाथाकालीन ग्रन्थ है। इसमें करौली नरेश का वर्णन किया गया है।

इसके पश्चात् कुछ छोटी-छोटी अन्य रचनाएँ भी उपलब्ध होती हैं। जिसमें शारंगधर का 'हम्मीर रामो' और जयचन्द का 'हम्मीर महाकाव्य' उल्लेखनीय है। शृंगार रस का अच्छा परिपाक हुआ है। साथ ही साथ इसमें ओजपूर्ण चित्र भी मिलते हैं। राजस्थानीय डिंगल भाषा में बहुत सी ऐसी रचनाएँ प्राप्त होती हैं जो या तो गद्य है या गद्य-पद्य मिश्रित रूप में है। ऐसी रचनाओं में वातव्यात दास्तान और इतिहास बहुत प्रसिद्ध है। जिसमें राजस्थानी गद्य के अच्छे नमूने देखे जा सकते हैं।

इस काल की प्रवृत्तियाँ संक्षेप में इस प्रकार हैं—

वीरगाथाकालीन प्रवृत्तियाँ

इस काल की प्रवृत्तियाँ संक्षेप में इस प्रकार हैं—

(१) अधिकतर यह रचनाएँ नर काव्य हैं। इनमें किसी राजा के शौर्य या किसी राजकुमारी के स्वयंवर अथवा उसके अपहरण आदि का ही वर्णन मिलता है। इनके विषय इतिहास से ही लिए गए हैं, किन्तु फिर भी वे इतिहास से मेल नहीं खाते। इसके तीन कारण हैं।

(क) प्रथम तो चारण लोग अपने आश्रयदाताओं की प्रशंसा अत्यन्त अति-

रजित रूप में किया करते थे। अतिरजना के आवेग में प्रायः सत्य का गला घोट दिया करते थे।

(ख) दूसरा कारण यह था कि उस समय प्रामाणिक लिपिवद्ध इतिहास अनुपलब्ध थे। इस दशा में यह लोग अनुमान से ही अपने आश्रयदाताओं के पूर्वजों की वीरता का वर्णन किया करते थे।

(ग) तीसरा कारण है कि संस्कृत से जो परम्परा इन्हें प्राप्त हुई थी वह भी अधिकतर स्तुति रूप में ही थी। भोज के दरबार में खड़े होकर प्रशंसा करने वाले चारण ही इनके पूज्य थे। इन कवियों का लक्ष्य एक ओर तो काव्यशास्त्र के बँधे हुए नियमों के आधार पर कविता करना और एक-एक कविता पर एक-एक लाख रुपया प्राप्त करना होता था तथा दूसरी ओर अपने-अपने आश्रय-दाताओं की रुचि को परितुष्ट करना भी था। किन्तु भोज-कालीन कवियों में और चारण-कालीन कवियों में महान् अन्तर था। भोज का युग शान्ति का युग था इसलिए उनकी कविताओं में कला की प्रतिष्ठा रहती थी। किन्तु चारणकाल में राजनीतिक अस्त-व्यस्तता के कारण कलावाद अपनी अन्तिम साँसें भर रहा था। चारणकालीन कवियों का लक्ष्य कला के लिए नहीं, उपयोगिता के लिए था। इसी कारण उसका शृंगार भी रीतिकालीन वर्णन से भिन्न है। इसमें एक विभिन्न अनुभूति है, जो पुरुष को पुरुषत्व की ओर उत्तेजित करती है।

(२) इस काल के कवियों की दूसरी विशेषता उनकी कल्पना की प्रचुरता थी। किसी भी राजा के कृत्यों का वर्णन करते समय यह लोग कल्पना से अधिक काम लेते थे, यथार्थ से कम। इसी के फलस्वरूप जहाँ इनकी रचनाओं में कुछ गुण हैं वहाँ कुछ दोषों का भी समावेश हो गया है। उन दोषों में से दो दोष प्रधान हैं।

(क) विस्तार भय, और

(ख) वस्तु परिगणन की प्रवृत्ति।

यह लोग जहाँ दो-चार सच्चे युद्धों का वर्णन करते थे वहाँ दो-चार झूठे युद्धों का भी। और उसमें विविध कल्पनाओं से काम लिया करते थे। इनमें कथा-वस्तु के विभाजन और सतुलन आदि पर बिल्कुल भी ध्यान नहीं दिया गया है। महाकाव्यों में शास्त्रानुसार सन्धि एवं सन्ध्यङ्गों की यथास्थान योजना होनी चाहिए। इस दृष्टि से यह रासो ग्रन्थ महाकाव्य नहीं कहे जा सकते। इसमें कथावस्तु के अंगों के कलात्मक योजना पर कहीं भी ध्यान नहीं दिया गया है। इस युग के रसात्मक एवं इति-वृत्तात्मक वस्तुओं के सामंजस्य में भी सतुलन नहीं दिखाई पड़ता। भाव-व्यजना की दृष्टि से इन्हें इतना सफल नहीं कह सकते जितना उत्साहप्रदर्शन की दृष्टि से। यद्यपि उत्साह वीर रस का स्थायीभाव है फिर भी उत्साह से सम्बद्ध विभिन्न अंगों की योजना इनमें नहीं मिलती। इसका कारण यह था कि यह चारण लोग परम्परा के पूर्ण उपासक थे। वीर रस के वर्णन में भी इन्होंने वीर रस के स्थान पर परम्परा का पालन किया है। यही कारण है इनकी भावव्यजना पर आघात पहुँचा है। इनमें हमें स्वाभाविक अलंकारों की योजना तो मिलती है, किन्तु अभिव्यक्ति की विविध कलापूर्ण शैलियों के दर्शन नहीं होते। अलंकार भी उनमें अधिकतर

चे ही मिलते हैं जो इन्हे अपनी मौखिक परम्परा से प्राप्त हुए थे। रूप वर्णन में रूपकातिशयोक्ति का प्रयोग अत्यन्त प्राचीन काल से प्रचलित है। इन कवियों ने परम्परागत रूपकातिशयोक्ति के सभी उपमानों को ज्यों का त्यों आत्मसात् करने की चेष्टा की है। पृथ्वीराज रासो में पद्मावती के रूप वर्णन में जिस रूपकातिशयोक्ति का प्रयोग है वह परम्परा भुक्त ही है।

इन कवियों में भाषा सम्बन्धी सौष्ठव बिलकुल नहीं मिलता। इनकी भाषा को हम साहित्यिक भाषा नहीं मान सकते। 'षट्भाषा पुरान च कुरान कथित मया' से यह बात भली प्रकार स्पष्ट हो जाती है। रासो की भाषा देखने से पता चलता है कि इसमें राजस्थानी, डिगल, उर्दू, फारसी, पंजाबी आदि अनेक भाषाओं के रूप मिलते हैं। इनमें व्याकरण सम्बन्धी दोष भी अधिक मात्रा में हैं। वीसल देव रासो की भाषा में प्रान्तीय एवं स्थानगत विशेषताएँ बहुत प्राप्त होती हैं। रामचन्द्र शुक्ल और हीराचन्द ओझा ने इसकी भाषा की कटु आलोचना की है, और उसे असाहित्यिक सिद्ध किया है। आल्ह खण्ड की भाषा तो बिलकुल आधुनिक है। उस पर राजस्थानी, बुन्देलखण्डी आदि न मालूम कितनी भाषाओं का प्रभाव है। इस प्रकार भाषा की दृष्टि से ये ग्रन्थ साहित्यिक नहीं कहे जा सकते हैं।

इसमें अधिकतर अपभ्रंश के छन्दों का प्रयोग किया गया था। हिन्दी के छन्दों का विकास न तो उस समय हुआ ही था और न कवियों की उस ओर रुचि ही थी। केवल कवित्त-सवैया आदि छन्द ही ऐसे थे जिसका प्रयोग किया जाता था। इन कवियों ने अधिकतर दोहा, सवैया, कवित्त, पाघड़ी आदि छन्दों में ही अपनी रचनाएँ लिखी हैं। इस प्रकार संक्षेप में हम कह सकते हैं कि वीरगाथा-युग में साहित्यिकता एवं कलात्मकता का विकास नहीं हुआ था। परम्परागत रूढ़ि-पालन करने में ही कवि लोग अपना चरम साफल्य समझते थे। केवल कुछ स्थल ही ऐसे मिलते हैं जिनका निर्माण कवियों ने सम्भवतः युद्ध-क्षेत्र में किया होगा। ऐसे स्थलों पर कहीं-कहीं इन कवियों की प्रतिभा की अलौकिकता के अच्छे दर्शन मिलते हैं। परम्परा से विमुक्त होकर यह मौलिकता और प्रतिभा भक्ति-काल में अपने सुन्दरतम रूप में अभिव्यक्त हुई थी।

वीरगाथाकालीन रचनाओं में रस—इन रचनाओं में अधिकतर शृंगार और वीर—दो ही रसों की निष्पत्ति की गई है। वीसलदेव रासो में तो शृंगार की ही प्रधानता है। वीर रस केवल नाम मात्र के लिए है। पृथ्वीराज रासो में भी संयोग और वियोग के ही चित्र अधिक हैं। सौन्दर्य-चित्रण भी स्थान-स्थान पर किया गया है। इन रचनाओं में वर्णित शृंगार रीतिकालीन शृंगार से भिन्न है। रीतिकालीन शृंगार अधिकतर वासना की परम्परागत अभिव्यक्ति के रूप में व्यक्त हुआ है। हृदय की वास्तविक मधुमयी अनुभूतियाँ यदि कहीं अपने सहज रूप में प्रकट हो सकी हैं तो रासो ग्रन्थों में ही। इन ग्रन्थों में वर्णित शृंगार में पौरुष है। उसे हम पुरुषों का शृंगार कह सकते हैं। किन्तु रीतिकालीन शृंगार में एक अकर्मण्यता-स्वैरागता भरी हुई है। इसे कापुरुषों की वासना कहना चाहिए।

भक्तिकाल की सामान्य भूमिका

भक्तिकाल

हिन्दी साहित्य में १३५० के पश्चात् एक भयंकर क्रान्ति उत्पन्न हुई। इस क्रान्ति की कारणभूत अनेक राजनीतिक, धार्मिक, सांस्कृतिक और साहित्यिक परिस्थितियाँ थी। यहाँ पर उन परिस्थितियों का संकेत कर देना अनुपयुक्त न होगा।

राजनीतिक परिस्थितियाँ—तुगलक वंश के सिंहासनारूढ़ होने पर भारत की राजनीति में बहुत से परिवर्तन दिखलाई दिए। मुहम्मद तुगलक इतिहास में एक पागल बादशाह माना जाता है। राजधानी-परिवर्तन, देवगिरि की चढ़ाई आदि कुछ उसके ऐसे कुकृत्य थे जिनसे सारी जनता त्रस्त हो गई थी। मुहम्मद तुगलक के बाद फीरोजशाह सिंहासनारूढ़ हुआ। राजपूतनी के गर्भ से सम्भूत यह यवन-कुमार स्वभाव से ही क्रूर अत्याचारी और धर्मान्ध था। कहते हैं कि उसने एक ब्राह्मण को केवल इसीलिए जीवित जलवा दिया था कि उसने अपने धर्म को इस्लाम के समान ही पवित्र और आदरणीय कहने का साहस किया था। फीरोजशाह ने हिन्दुओं के साथ इतने अधिक अत्याचार किए थे कि उनका वर्णन कठिन है।

तुगलक वंश के बाद लोदी वंश का शासन-काल आया। इसका प्रसिद्ध बादशाह सिकन्दर लोदी फीरोजशाह से भी अधिक नृशंस था। इण्डियन इस्लाम नामक पुस्तक में टिटस ने लिखा है कि इसने एक-एक दिन में हजारों की संख्या में निरीह हिन्दुओं की हत्या की थी। इसी बीच में तैमूर का भारत पर आक्रमण हुआ। तैमूर ने भारत को अच्छी प्रकार लूटने के उपरान्त नृशंस जन-हत्या भी की थी। इतिहासकारों का कहना है कि तैमूर का एक-एक सिपाही भारत से लौटते समय सौ-सौ हिन्दू स्त्री बच्चों को गुलाम बनाकर ले गया था। ऐसी आतंकपूर्ण परिस्थितियों के बीच हिन्दुओं का शौर्य और साहस सदा के लिए सो गया। जनता में न तो कोई उत्साह ही रह गया और न दुराचार से बचने का कोई उपाय ही।

सामाजिक परिस्थितियाँ—भक्तिकाल की प्रारम्भिक सामाजिक स्थितियों पर विचार करने पर कई बातें स्पष्ट अनुभूत होती हैं। यहाँ पर उनमें से कुछ का निर्देश किया जा रहा है—

पहली बात वर्ण-व्यवस्था का सुदृढ़ होना है। यों तो वर्ण-व्यवस्था की स्थापना के चिन्ह हमें वैदिक-काल से ही दिखलाई पड़ते हैं किन्तु स्मृति काल में यह और भी दृढ़ हो गई थी। मुसलमानों के आने पर इस वर्ण-व्यवस्था ने और भी भयंकर रूप धारण कर लिया। परिणाम यह हुआ कि समाज में छूआछूत, छोटे-बड़े की भावना बहुत अधिक प्रतिष्ठित हो चली। पुरोहितवाद का प्राधान्य हो चला। ये पुरोहित अनेक प्रकार की आडम्बरप्रधान प्रथाओं और व्यवस्थाओं का प्रचार कर साधारण जनता को ठगा करते थे। परिणामस्वरूप सच्चे धर्म के स्थान पर धर्माडम्बरो, धर्माभासों, कुप्रथाओं की बाढ-सी आ गई थी। इधर यवन समाज में छल-कपट, व्यभिचार, धूत-क्रीड़ा आदि का बोल बाला था। व्यभिचार का अनुमान इसी बात से लगाया जा सकता है कि फीरोजशाह तुगलक खाँ के हरम में प्रत्येक देश और प्रत्येक जाति की हजारों स्त्रियाँ थीं। उस समय की स्थिति का वर्णन करते हुए एक

इतिहासकार ने लिखा है कि वाल-व्यभिचार अपनी पराकाष्ठा पर पहुँच चुका था। सुन्दर बालक और बालिकाएँ खुल्लम-खुल्ला बाजार में बिका करते थे। जालसाजी की भी अनेक कहानियाँ इतिहास में भरी पड़ी हैं। कहते हैं कि काजरशाह ने जालसाजी करके करोड़ों रुपए पैदा किए थे। मद्य-पान, छूत-झीड़ा तो उस समय की साधारण बातें थी। हिन्दू समाज में बाल-विवाह, विधवा-विवाह, सती-प्रथा आदि कुप्रथाएँ विशेष रूप से प्रचलित थी। पर्दा-प्रथा दृढ़ होती गई। इस प्रकार की सामाजिक स्थितियों में सुधारक सन्तों का पैदा होना अनिवार्य था।

धार्मिक परिस्थितियाँ—भक्ति-काल के उदय होने की पूर्व की धार्मिक परिस्थितियों पर विचार करते समय हमें चार धाराएँ स्पष्ट दिखाई पड़ती हैं—

(१) सिद्धों, नाथों आदि की धारा।

(२) इस्लामी और सूफी धारा।

(३) शास्त्रज्ञ आचार्यों का उदय और वैष्णव धर्म।

(४) सन्तों की परम्परा।

(१) सिद्धों, नाथों आदि की धारा—भारत वर्ष में सातवीं शताब्दी से सिद्धों की परम्परा विकसित हुई थी। यह सिद्ध सख्या में चौरासी थे। इनका सम्बन्ध बौद्ध धर्म की उपशाखाओं—मन्त्रयान, तन्त्रयान, सहजयान, वज्रयान आदि से था। ये सिद्ध उत्तर मध्य काल तक अर्थात् १२५७ तक वर्तमान थे। यह अधिकतर वाम-मार्गीय थे। मद्य, मांस आदि पाँच मकारों को यह अपना धार्मिक लक्षण मानते थे। शक्ति तन्त्रों के प्रभाव से इनमें धर्म के नाम पर घोर व्यभिचार फैला हुआ था। इन सिद्धों की कुछ विशेषताएँ थी। हिन्दी की निर्गुण काव्यधारा पर इन विशेषताओं का प्रभाव प्रत्यक्ष दिखाई पड़ता है। किन्तु इनकी साधना का सबसे काला पक्ष व्यभिचार था। कुछ सात्त्विक सन्तों में इनकी साधना के प्रति प्रतिक्रिया जागृत हुई। यह प्रतिक्रिया पहले तो नाथपन्थ के रूप में दिखाई दी, बाद में हिन्दी की निर्गुण काव्यधारा के रूप में विकसित हुई।

नाथपथ—वामाचारी सिद्ध मत की प्रतिक्रिया के रूप में इस पथ का उदय हुआ था। गोरखनाथ इसके प्रधान प्रवर्तक माने जाते हैं। इन्होंने तामसिक सिद्ध-साधना को सात्त्विक स्वरूप दिया। नाथपथ में वामाचारी साधना के स्थान पर शुद्ध हठयोगिक साधना की प्रतिष्ठा की गई। एक व्यवस्थित दर्शन का विकास हुआ। खण्डन-मण्डन की प्रवृत्ति भी विकसित हुई। सन्ध्या भाषा, जो कि सिद्धों में प्रचलित थी, नाथपथियों में ही विविध पारिभाषिक शब्दों के साथ प्रचलित रही। हिन्दी की निर्गुण काव्यधारा पर इस नाथपथ का भी प्रभाव दिखाई पड़ता है। पीछे इसका संकेत किया जा चुका है।

(२) इस्लामी और सूफीधारा—इधर यवन लोग इस्लाम के प्रचार में सलग्न थे। किन्तु यह प्रचार तलवार के बल पर हो रहा था। हृदय और बुद्धि के बल पर नहीं। सुलेमान नदवी साहब ने अपनी पुस्तक 'अरब और भारत के सम्बन्ध' में अपनी एक कहानी दी है। कहते हैं खलीफा हारून रशीद के समय में सिन्ध के एक राजा ने अपने एक बौद्ध पण्डित के कहने पर खलीफा को लिख भेजा

कि आप लोग धर्म तलवार के बल से फँलाते हैं तर्क से नहीं। अगर आपका धर्म वैज्ञानिक हो तो आप अपने मुल्ला साहब को शास्त्रार्थ के लिए भेज दें। खलीफा ने एक आलिम मुल्ला को भेजा। कहते हैं कि वह मौलवी तर्क में हार गया। सम्भवतः इस घटना के पश्चात् इस्लाम में बुद्धिवादिता का आरोप किया जाने लगा। और अलगज्जाली ने इस्लाम में तार्किकता और बुद्धिवादिता की प्रतिष्ठा की। हृदय पक्ष के विकास के रूप में इस्लाम की एक सूफीधारा का विकास हुआ। सूफी लोग सत हुआ करते थे।

सूफी शब्द की व्युत्पत्ति कई प्रकार से दी जाती है। 'सूफ' सफेद कपड़े को कहते हैं। जो लोग सफेद कपड़ा पहनकर सीधा-सादा जीवन व्यतीत करते थे उन्हें 'सूफी' कहते थे।

'सूफ' मस्जिदों के पतले चौतरे को भी कहते थे। कहते हैं कि जो फकीर दिन भर भिक्षा माँगने के पश्चात् इन्हीं चौतरो पर सो जाते थे, इसी से उन्हें सूफी कहने लगे। यह सूफी दो प्रकार के होते हैं—वाशरा और वेशरा। 'वाशरा' उनको कहते थे जो कुरान की शरायतों का पालन करते हुए भी साधना के हृदय-पक्ष में विश्वास करते थे। अधिकांश सूफी वाशरा ही थे। वे सूफी, जो इस्लाम की शरायतों और तर्कों में विश्वास नहीं करते थे, 'वेशरा' कहलाते थे। सूफी साधना भावना-प्रधान होती है। यह लोग भाव-जगत में, प्रेममय जगत में, प्रियतम की अनुभूति करते हैं। इनमें एक विस्तृत साधना-पद्धति का भी विकास हुआ। यह साधनाएँ भिन्न-भिन्न सम्प्रदायों में भिन्न-भिन्न रूप में प्रस्फुटित हुई थीं। भारतीय सूफियों के चिस्ती सम्प्रदाय, कादरी सम्प्रदाय रोहरावर्दी सम्प्रदाय और नक्शबन्दी सम्प्रदाय—यह चार सम्प्रदाय प्रसिद्ध हैं। साधारणतया यह लोग साधना के चार अंग मानते हैं—

(१) शरीयत, (२) तरीकत, (३) हकीकत, (४) मार्फत।

प्रियतम के मिलने के लिए ये हाल या भावातिरेक की स्थिति को आवश्यक मानते थे।

जब तलवार से इस्लाम का पूर्ण प्रचार न हो सका तो सत्तो ने भावभूमि पर उसकी प्रतिष्ठा करके हृदय की रागात्मक वृत्ति के सहारे उसका प्रचार करना शुरू कर दिया। हिन्दी की सूफीधारा पर इन सूफी सत्तो का विशेष प्रभाव दिखला पड़ता है।

(३) शास्त्रज्ञ आचार्यों का उदय—शकराचार्य का उदय भारत की एक महान् घटना है। विश्व के तीन महान् विद्वानों में शकराचार्य सर्वोपरि माने जाते हैं। इनका उदय आठवीं शताब्दी के आस-पास माना जाता है। यह अद्वैतवाद के प्रधान प्रवर्तक थे। अद्वैतवाद का मूलभूत सिद्धान्त इस प्रकार निर्देशित किया गया है—

“श्लोकार्थेन प्रवक्ष्यामि यदुक्तम् ग्रन्थकोटिभिः।

सत्यं ब्रह्म जगत् मिथ्या ब्रह्मोजीवैव ना परः।”

अर्थात् ब्रह्म सत्य है, जगत मिथ्या है। ब्रह्म और जगत में कोई भेद नहीं। शंकराचार्य ज्ञान में विश्वास करते थे। भक्ति में उनका विश्वास कम था। यह अद्वैत दर्शन का तात्त्विक पक्ष कहा जा सकता है। व्यावहारिकता के अभाव के कारण इसकी प्रतिक्रिया के रूप में ऐसी दर्शन-पद्धतियाँ उदय हुईं जिनमें तात्त्विकता और व्यावहारिकता दोनों का सुन्दर समन्वय किया गया था। इन सभी पद्धतियों में ज्ञान के स्थान पर भक्ति को स्थान दिया गया था। संक्षेप में वे इस प्रकार हैं—

- (क) रामानुजाचार्य का विशिष्टाद्वैतवाद,
- (ख) मध्वाचार्य का द्वैतवाद,
- (ग) निम्बकाचार्य का द्वैताद्वैतवाद,
- (घ) चैतन्य का अचिन्त्य भेदाभेदवाद, तथा
- (ङ) वल्लभाचार्य का शुद्धाद्वैतवाद।

रामानुज का विशिष्टाद्वैतवाद (श्री सम्प्रदाय)—रामानुज का जन्म सम्वत् १०७४ में मद्रास में हुआ था। इनके तीन ग्रन्थ प्रसिद्ध हैं। वेदार्थ संग्रह, श्री भाष्य और गीता भाष्य। यह सिद्धान्त में शंकराचार्य के विरोधी थे। यह तीन पदार्थ मानते थे—अचित्, चित् और ब्रह्म। अचित् का तात्पर्य है जड़ जगत, चित् का जीव, इन दोनों से विशिष्ट शक्ति को परब्रह्म कहते हैं। इसीलिए यह चित् अचित् विशिष्टवादी कहलाते हैं।

मध्वाचार्य का द्वैतवाद (ब्रह्म सम्प्रदाय)—इनका जन्म स० १३१४ में मंगलोर में हुआ था। यह द्वैतवाद के प्रवर्तक थे। इन्होंने अपने सिद्धान्त अधिकतर भागवत् पुराण से लिये हैं। इनके मतानुसार विष्णु ही अविनाशी ब्रह्म है। जीव ब्रह्म से ही उत्पन्न हैं। ब्रह्म स्वतन्त्र है, जीव परतन्त्र है।

विष्णुस्वामी (रुद्र सम्प्रदाय)—सम्भवतः यह दक्षिण के निवासी थे। इनका आविर्भाव काल सन् १३२० माना जाता है। यह एक प्रकार से मध्वाचार्य के अनुयायी माने जाते हैं। यह कहा जाता है कि इन्होंने अद्वैतवाद को माया से रहित मानकर शुद्ध ब्रह्म का प्रतिपादन किया था। जिनका अनुसरण आगे जाकर महाप्रभु वल्लभाचार्य ने किया। विष्णुस्वामी ने कृष्ण को अपना आराध्य माना है। पर साथ ही राधा को भी भक्ति में स्थान दिया है। इन्होंने गीता, वेदान्त सूत्र और उपनिषदों पर भाष्य लिखे हैं।

निम्बकाचार्य का द्वैताद्वैतवाद (हंस सम्प्रदाय या सनकादि सम्प्रदाय)—यह चारहवीं शताब्दी में आविर्भूत हुए थे। यह तैलंग प्रदेश से आकर वृन्दावन में बस गए थे। यह सूर्य के अवतार माने जाते हैं। जयदेव इनके शिष्य थे। इनका कहना है कि ब्रह्म जीव से भिन्न भी है और अभिन्न भी है। इसीलिए इन्हें भेदाभेदवादी कहते हैं।

चैतन्य का अचिन्त्य भेदाभेदवाद—चैतन्य मत पर निम्बार्क और वल्लभ का प्रभाव मालूम पड़ता है। इन्होंने अचिन्त्य भेदाभेदवाद का प्रवर्तन किया था। इनके मतानुसार ब्रह्म सगुण और सविशेष है। जीव सेवक और भगवान् सेव्य है।

रामानन्दी सम्प्रदाय—रामानन्द रामानुज की शिष्य परम्परा में थे। इनके

सम्प्रदाय के सिद्धान्तों की अभी तक खोजपूर्ण विवेचना नहीं हो सकी। किन्तु इतना निश्चित है कि रामानुज के सिद्धान्तों से इनके सिद्धान्त थोड़ा भिन्न थे। उन्हो प्रपनी साधना में योग को भी महत्त्व दिया था, जात-पात व्यवस्था में भी अधि-विश्वास नहीं रखते थे।

मध्यकाल के वैष्णव सम्प्रदाय

नख्या	दैवी आचार्य	लौकिक आचार्य	सम्प्रदाय का नाम	उपासना का भाव	सिद्धान्त	आचार	विशेष कवि
१	लक्ष्मीजी	रामानुजा-चार्य	श्री	दास्य	विशिष्टा द्वैत	विष्णु भगवान्	रामानन्द और उन शिष्य श्री भट्ट
२	सनकमनातन सनन्दन सन्तकुमार	निम्बादित्य	इत	सख्य	द्वैताद्वैत	राधा-कृष्ण	हितहरिदशदास सखी सम्प्रदाय राधावल्लभी व्यासजी ध्रुवदास
३	ब्रह्माजी	मध्वाचार्य श्रीकृष्ण चैतन्य १४८५-१५३३ १-रूपमनातन २-जीव गो०	ब्रह्म	माधुर्य	द्वैत	राधा-कृष्ण	नामकीर्तन का प्राधान्य जयदेव विशांपति चण्डीत
४	महादेवजी	विष्णुस्वामी बल्लभाचार्य	रुद्र	वात्सल्य	शुद्धाद्वैत	बाल-कृष्ण	बल्लभाचार्य अष्टछाप रसखान

(४) सतों की परम्परा—भारत वर्ष में वैदिक काल से ही सत होते आए हैं। सत्संगति और सत इनको हिन्दू धर्म में बहुत अधिक महत्त्व दिया गया है। मध्य काल में भक्तों और सतों की एक लम्बी-चौड़ी परम्परा विकसित हुई थी। भक्तों की परम्परा अलवार भक्तों से उदित माननी चाहिए। सतों की परम्परा का प्रवर्तन ज्ञानदेव और नामदेव से माना जा सकता है। आगे चल करके हिन्दी में इन्हीं के पद-चिह्नों पर निर्गुण काव्याधारा का विकास हुआ। निर्गुण धारा के कवियों ने सन्तों, भक्तों, योगियों, ज्ञानियों सभी की महत्त्वपूर्ण बातें ग्रहण की थी। किन्तु उन पर सबसे अधिक प्रभाव नामदेव, ज्ञानदेव आदि सतों का था।

सांस्कृतिक परिस्थितियाँ—सभ्यता और संस्कृति के अन्तर्गत धर्म, दर्शन, सामाजिक परिस्थितियाँ तथा राजनैतिक और आर्थिक सभी बातें स्थूल रूप से आती हैं। संस्कृति का सम्बन्ध संस्कारों से होता है। संस्कार मन बुद्धि चित् और आत्मा

के गुण होते हैं। जिस जाति की सस्कृति जितनी पवित्र और उदात्त होती है वह जाति उतनी ही महान् होती है। मध्यकाल में भारतीय सस्कृति का ह्रास हो रहा था। सदाचारप्रियता आचरण-प्रवणता, विनय-भाव, स्वाध्याय आदि के प्रति उपेक्षा भाव बढ़ता जा रहा था। यवन लोग विजयी जाति के रूप में प्रतिष्ठित हुए थे। अतएव उनमें दर्प, अहंकार, विलासिता और उद्दण्डता आदि विकार बढ़ गए थे। उनकी दृष्टि अत्यधिक भौतिक थी। इधर हिन्दुओं में निराशा फैल रही थी। विजित जाति होने के कारण उनके हाथ-पैर ढीले पड़ गए थे। विलासिता और भौतिकता के न तो इन्हें साधन ही उपलब्ध थे और न उनके उपभोग की आज्ञा ही थी। ऐसी स्थिति में उनमें से विचार-प्रधान लोगों की प्रवृत्ति आध्यात्मिकता की ओर बढ़ी। इसी आध्यात्मिकता का विकास सन्तो में दिखाई पड़ता है। इसके पश्चात् अकबर के शासन-काल में एक नवीन क्रान्तिकारी परिवर्तन दिखाई पड़ा। राजनीतिक शान्ति और सन्तोष के फलस्वरूप हिन्दुओं में भी विलासिता बढ़ी। उधर सगुण भक्तिवाद के प्रचार से कृष्ण के रूप में उन्हें एक आड सी मिल गई। कुछ सन्त तो सच्चे भक्त थे। जो भगवान् के मधुमय रूप में तन्मय रहना चाहते थे। कुछ विलासप्रिय थे जो राधा और कन्हाई के सुमरन के वहाने अपनी विलास-भावनाओं की अभिव्यक्ति करना चाहते थे। यह विलासिता की प्रवृत्ति इतनी बढ़ी कि मर्यादापुरुषोत्तम भगवान् राम के रूप में भी लम्पटता का आरोप किया गया। इसका अनुमान निम्नलिखित उदाहरण से लगाया जा सकता है—

“नीवी करसत वरजति प्यारी

रस लम्पट सम्पुट कर जोरत पद परसत पुनि लै बलिहारी”

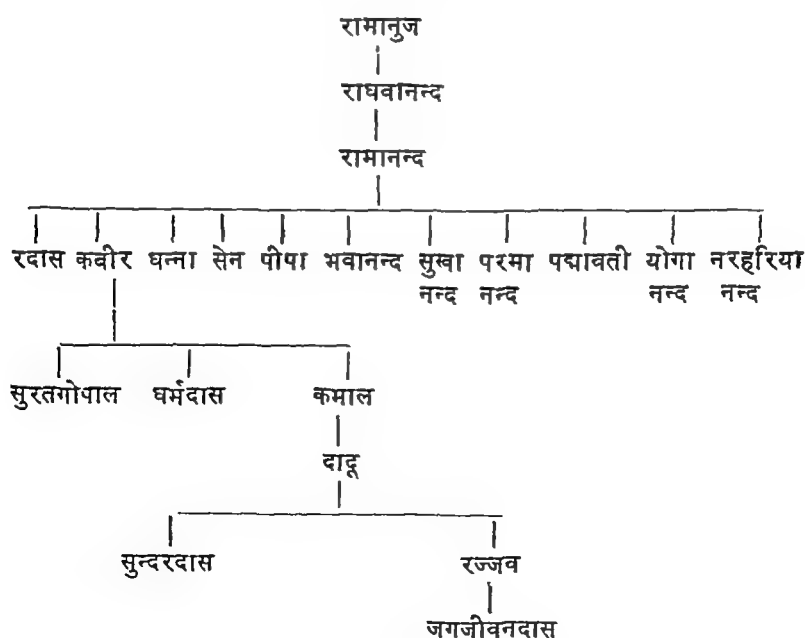
इसी वासना का विकास हमें कृष्ण भक्ति परम्परा के विकृत रूप रीतिकाल में दिखाई पड़ता है।

साहित्यिक परिस्थितियाँ—हिन्दी साहित्य का मध्ययुग में कोई रूप निश्चित नहीं हो पाया था। वीरगाथाकाल के वीर रस प्रधान लम्बे-लम्बे महाकाव्यों और गीतिकाव्य ही उसकी एक मात्र निधि थे। इसमें भी साहित्यिकता को महत्त्व न देकर वर्णना और रस को महत्त्व दिया गया था। इनमें परम्परागत रूपक और उपमानों का पिष्टपेषण तो दिखाई पड़ता है, किन्तु साहित्यिकता की वह मनोरम और उच्च भूमि नहीं लक्षित होती जिसके आधार पर कहा जा सके कि हिन्दी साहित्य बहुत सम्पन्न था। खुसरो ने खड़ी-भिन्नित हिन्दी में पहेलियाँ, मुकरियाँ, कोषग्रथ आदि लिखे थे। साहित्य के विविध स्वरूपों का विकास प्रारम्भिक युग में नहीं हुआ। भक्ति युग में आकर यद्यपि गद्य का विकास तो अधिक नहीं हुआ, किन्तु पद्य और विशेषकर गीत और मुक्तककाव्य का अच्छा विकास हुआ। प्रबन्ध के रूप में सूक्तियों के प्रेम-काव्य हिन्दी की अनुपम निधि कहे जा सकते हैं। सगुण भक्ति-वाराओं पर भारतीय काव्यशास्त्र एवं दर्शनों आदि का भी पूरा प्रभाव पड़ा था।

निर्गुण काव्यधारा की परम्परा—निर्गुण काव्यधारा की परम्परा के मूलस्रोत का तो अभी तक ठीक निश्चय नहीं हो सका है, किन्तु अधिकतर विद्वान् वामदेव को इस धारा का आदि-कवि मानते हैं। डॉ० वर्मा, बड्डवाल आदि विद्वान्

नामदेव से भी प्रथम जयदेव को निर्गुण मत के अन्दर सिद्ध करते हैं। इसका कारण यह है कि ग्रन्थ साहब में जिन सोलह कवियों का उल्लेख किया गया है उन सब में जयदेव ही सर्व प्राचीन है। हमारी समझ में जयदेव को निर्गुण काव्यधारा का भी नहीं कहा जा सकता। इनका गीत-गोविन्द इस बात का पुष्ट प्रमाण है कि वे सगुणवादी थे, निर्गुणवादी नहीं। अतएव निर्गुण काव्यधारा के प्रवर्तक नामदेव ही माने जायेंगे। नामदेव के पश्चात् त्रिलोचन सदन और बेनी के नाम आते हैं। त्रिलोचन को बहुत से विद्वान् नामदेव से भी पूर्व का मानते हैं।

निर्गुण काव्यधारा का पूर्ण विकास स्वामी रामानन्द के शिष्यों में दिखाई पड़ा। स्वामी रामानन्द रामानुजाचार्य की शिष्य-परम्परा में थे। रामानुजाचार्य विशिष्टाद्वैतवादी आचार्य थे। इनकी ही शिष्य-परम्परा में राघवानन्द हुए थे, जिन्हें विद्वान् लोग रामानन्द का गुरु मानते हैं। राघवानन्द के सम्बन्ध में डॉ० बह्मवाल का मत है कि वे एक ओर तो रामानुज की दार्शनिक परम्परा के अनुयायी थे दूसरी ओर नाथपंथी साधना के उच्चकोटि के साधक। रामानन्द को अपने गुरु से दोनो विचारधाराएँ प्राप्त हुई होगी। बाद में इन विचारधाराओं का विकास उनमें शिष्यों में हुआ। रामानुजाचार्य और उनकी निर्गुणवादी शिष्य-परम्परा को निम्न चार्ट में देख सकते हैं—



बहुत से सन्त अपना स्वतन्त्र पथ लेकर उदित हुए। इनमें मल्लूकदास अग्रगण्य हैं। इनके गुरु के सम्बन्ध में बड़ा मतभेद है। इन्होंने कहीं पर भी अपने गुरु का निर्देश नहीं किया है। डॉ० बह्मवाल तथा कुछ अन्य विद्वानों के आधार पर जिन्दासाहब

को इनका गुरु मानते हैं। किन्तु अधिकांश विद्वान् इस मत से सहमत नहीं हैं। मल्लूकदास के अतिरिक्त अपना स्वतन्त्र दृष्टिकोण लेकर खड़े होने वाले सन्तो में नानक बहुत प्रसिद्ध हैं। यद्यपि नानक पर नामदेव और कबीर का प्रत्यक्ष प्रभाव दिखाई पड़ता है, किन्तु उनकी विचारधारा का अध्ययन करने पर यह निर्विवाद सिद्ध हो जाता है कि वे स्वतन्त्र विचारधारा व मत के प्रवर्तक थे। नानक की मैदान्तिक विचारधाराओं का अनुसरण करने वालों में शिवदयाल, प्राणनाथ और दीन दरवेश थे। यह समस्त सन्त डॉ० वड्डवाल के अनुसार विशिष्टाद्वैतवादी थे। रामानन्द की शिष्य-परम्परा में होने वाले कवियों को इन्होंने अद्वैतवादी माना है। डॉ० वड्डवाल के मतानुसार उपर्युक्त सन्त मल्लूकदास के अनुयायी थे, क्योंकि मल्लूकदास को वे अद्वैतवादी मानते हैं। नानक को भेदाभेदवादी और शिवदयाल दीनदरिया वेश को इन्होंने विशिष्टाद्वैतवादी कहा है। इस प्रकार डॉ० वड्डवाल ने निगुण काव्यधारा को तीन भागों में बांटा है—

(१) अद्वैतवादी सन्त — कबीरदास आदि।

(२) भेदाभेदवादी सन्त — नानक।

(३) विशिष्टाद्वैतवादी सन्त — शिवदयाल आदि।

आचार्य क्षितिमोहन सेन ने अपने मेडिवलमिस्टीसिज्म, में मध्यकालीन सन्तों को दो भागों में विभाजित किया है—

(१) पुरातनवादी

(२) स्वतन्त्रवादी—कबीर, दादू, नानक आदि।

आधुनिक निगुण सन्तों को उन्होंने दूसरी कोटि में रखा है। कबीर, नानक, दादू आदि इस श्रेणी के मुखिया हैं। हाल में प्रकाशित परशुराम चतुर्वेदी रचित 'उत्तरी भारत की सन्त परम्परा' नामक ग्रन्थ में निगुण सन्तों का विभाजन बहुत कुछ पथों के आधार पर किया हुआ जान पड़ता है।

निगुणकाव्यधारा की प्रवृत्तियाँ

विशेषताएँ — निगुण काव्यधारा के कवियों की विषय सम्बन्धी विशेषताओं को स्पष्ट करते हुए डॉ० रामकुमार वर्मा ने उनकी रचनाओं को दो भागों में विभक्त किया है—

(१) सामाजिक और

(२) आध्यात्मिक।

हमारी समझ में इन निगुण कवियों की रचनाएँ विषय की दृष्टि से तीन भागों में विभक्त होनी चाहिए—

(१) सामाजिक, (२) आध्यात्मिक, तथा (३) साधनात्मक।

निगुण परम्परा के प्रायः सभी कवियों में विषय की दृष्टि से प्रायः बहुत सी बातें समान मिलती हैं, जिनको हम इस प्रकार निर्दिष्ट कर सकते हैं।

(१) यह सभी कवि साहित्य की किसी शास्त्रीय परम्परा को लेकर नहीं चले हैं।

(२) इनका लक्ष्य या तो पूर्ववर्ती धर्माचार्यों के खण्डन कर अपने सिद्धान्तों का मण्डन करना था, अथवा विविध आडम्बरो का उपहास एवं निन्दा करना।

अच्छे-अच्छे विद्वान् भ्रमित हो गए हैं। उदाहरण के लिए कबीर को लिया जा सकता है। बहुत से विद्वान् इन्हें भेदाभेदवादी मानते हैं। भडारकर ने इन्हें द्वैताद्वैतवादी माना है। परन्तु साधारणतया यह अद्वैतवादी ही माने जाते हैं। डॉ० फर्गुहर ने इन्हें विशिष्टाद्वैतवादी सिद्ध किया है। वास्तव में यह इनमें से किसी भी पद्धति के अनुयायी नहीं थे। इनमें से अधिकांश सन्त अद्वैतवादी ही थे। किन्तु उनका अद्वैतवाद अपनी व्यक्तिगत विशेषताओं को लेकर चला था। फिर भी सुविधा की दृष्टि से डॉ० बडधवाल-कृत पद्धति को हम मानते हैं। उसका सकेत ऊपर किया जा चुका है। इन सन्त कवियों ने दर्शन-क्षेत्र में एक क्रान्ति उत्पन्न करके एक नवीन दर्शन-पद्धति को जन्म देने की चेष्टा की थी। मध्यकाल धर्म के दृष्टि से अधकार युग कहा जा सकता है। इस अधकार युग में सर्वत्र बाह्याचार मिथ्याचार आदि का ही बोलवाला था। सत् के नाम पर असत् की प्रतिष्ठा थी धर्म के नाम पर धर्माभासों का प्रचार था। यह स्थिति हिन्दू और मुसलमानों दोनों के धार्मिक क्षेत्रों में दिखाई दे रही थी। इन सन्त कवियों में इसी धार्मिक स्थिति का प्रतिक्रिया जागृत हुई। यह प्रतिक्रिया इतनी प्रवेगपूर्ण रूप में उदय हुई कि क्रान्ति का प्रतिरूप बन गई। कबीर आदि सन्तों ने इसका सकेत किया है। कबीर लिखते हैं—

“पण्डित मुल्ला जो लिख दिया, छाँड़ि चले हम कुछ न लिया।”

इसी के फलस्वरूप इन निर्गुणवादी सन्त कवियों ने धर्मक्षेत्र में बहुत सुधार किए हैं। यह सुधार निम्नलिखित है—

(१) बाह्याचारों को प्रश्रय न देना। मूर्ति-पूजा का खण्डन करना, विरोध। तीर्थाटन तथा अन्य वैधी साधना का विरोध।

(२) धर्म में बुद्धिवादना को स्थान देना।

(३) वैयक्तिक शारीरिक कष्ट साधना के महत्त्व को कम करना।

(४) साधना-क्षेत्र में भी इन्होंने क्रान्तिकारी परिवर्तन प्रस्तुत किए थे अधिकांश सन्त तो निर्गुण परम्परा के पूर्ण अनुयायी थे। किन्तु इनमें से प्रतिभाशाली सन्तों ने साधना सम्बन्धी पृथक्-पृथक् मार्ग प्रवर्तित किए। इनमें से नानक दादू, जगजीवनदास प्रमुख हैं। इन सन्तों ने अपने-अपने पथ चलाए हैं। किन्तु इस सभी सन्तों में साधना एवं धर्म सम्बन्धी बड़ी समानता है। यह सब आस्तिक थे सभी की साधना पद्धति में हठयोग, योग, ज्ञान, भक्ति और वैराग्य का सुन्दर समन्वय हुआ था। अन्तर केवल इतना ही था कि किसी ने किसी एक तत्त्व में अधिक महत्त्व दिया था और किसी ने दूसरे को। इनकी धर्म-साधना में हमें एक वा और समान दिखाई पड़ती है। इन सभी ने नाथपथ, तन्त्र मत और सिद्ध-मत के प्राविधिक पारिभाषिक शब्दों का प्रयोग किया है, जिससे उनकी धर्म-साधना गुह्य और रहस्यात्मक हो गई थी। रामचन्द्र शुक्ल ने इनके ऊपर एक दोषारोपण किया है। उनका कथन है कि यह सन्त लोग हृदयशून्य अन्तःसाधना पर जोर देते थे हमारी समझ में उनका यह दोषारोपण सब पर लागू नहीं होता। कुछ ऐसे अवश्य थे जिन्होंने साधना में ज्ञान, योग, वैराग्य को ही प्राधान्य दिया था, जिनके कार-

हैं उनकी विघेपता वन गई थी। किन्तु इनमें से अधिकांश भक्त थे। उनकी भक्ति भी प्रेमलक्षणारागानुगा थी। कवीर ने सर्वत्र नारदी भक्ति का उपदेश दिया है। नारदी भक्ति प्रेम-प्रधाना है। “सात्वस्मिन् परमप्रेमरूपा” धर्म और साधना के क्षेत्र में इन्होंने एक और बड़ा काम किया था। वह था सदाचार को अधिक महत्त्व देना। पूर्वमध्यकाल में अनाचार अपनी पराकाष्ठा को पहुँच चुका था। इन सन्तों के प्रयास से ही इसका दमन हुआ था। इन सभी सन्तों में एक विचित्र सात्विकता और वासनाहीनता मिलती है, जिसके आधार पर बहुत से आलोचक इन्हें शुष्क और गीरस कहते हैं। वास्तव में इनके रस को समझने के लिए प्रथम वासना का त्याग करना पड़ेगा।

भवभूति ने वारी को, या दूसरे शब्दों में महाकाव्य को, आत्मा की कला कहा है। यजुर्वेद में भी “कविर्मनीषी परिभू स्वयम्भू” कह कर कवि के महान् आदर्श की ओर संकेत किया गया है। यह सन्त लोग इसी दृष्टि से महाकवि कहे जा सकते हैं। इनमें काव्य के बाह्य उपादानों को यदि ढूँढ़ने की चेष्टा करेंगे तो निराश होना पड़ेगा।

सामाजिक कार्य—इन सन्त कवियों की कुछ आलोचकों ने कटु आलोचना की है। सद्गुरुशरण अवस्थी ने “सन्तों ने हमारे लिए क्या किया” नामक लेख में इन सन्तों को पूर्ण निवृत्तिमार्गी सिद्ध कर समाज के लिए अभिशाप रूप कहा है। किन्तु अगर ध्यानपूर्वक अध्ययन किया जाय तो हमें स्वीकार करना पड़ेगा कि इन सन्तों ने हमारे समाज का बहुत बड़ा उपकार किया है। इन्होंने समाज में प्रतिष्ठित कुरीतियों, तथा कुप्रथाओं का खण्डन करके नवीन बुद्धिवादी, क्रांतिवादी विचारधारा का प्रवर्तन किया था। इन्होंने बाह्याचारों का उसके अंग और उपागों सहित खण्डन किया है। मूर्तिपूजा, तीर्थाटन आदि इन सन्तों को रुचिकर नहीं प्रतीत होते थे। प्राचीन या मध्यकालीन भारत में धर्म के नाम पर घोर अनाचार फैला हुआ था। एक ओर तो सिद्ध लोग अपनी वाममार्गी साधना का बीभत्स रूप जनता में फैला ही रहे थे, दूसरी ओर दक्षिणी भारत में देव-दासी-प्रथा भयंकर रूप धारण करती जा रही थी। मध्यकालीन विदेशी यात्रियों ने इस प्रथा का अपने विवरण में उल्लेख किया है। एक यात्री ने लिखा है कि एक-एक मन्दिर में सहस्रों की सत्ता में देव-दासियाँ रहा करती थीं। इन देवदासियों के कारण ठाकुर जी के नाम पर घोर अनाचार होता था। इन सन्त कवियों ने इसीलिए मूर्ति-पूजा और मन्दिर-स्थापना आदि का विरोध प्रारम्भ कर दिया होगा। दूसरा सुधार था वर्णाश्रम धर्म की व्यवस्था करना। इससे पूर्व भारत में वर्णाश्रम धर्म ने भयंकर रूप धारण कर लिया था। यहाँ तक कहा जाता है कि यदि शूद्र की छाया भी ब्राह्मण पर पड़ जाती थी तो गंगा-स्नान कर उसे पवित्र होना पड़ता था। इस प्रकार का घोर पाखण्ड फैला हुआ था। समाज-क्षेत्र में इन सन्त कवियों ने ही सर्वप्रथम बुद्धिवादिता, चिन्ता और क्रान्ति की चिंगारी प्रज्वलित की थी। इन्होंने उन निम्न स्तर के लोगों को भी उपदेश दिया था जो सदा से अन्धानुसरण करते आए थे। इससे साधारण जनता में भी सामाजिक और धार्मिक जागृति उत्पन्न हो गई। इसी के परिणाम-

स्वरूप सन्त सुधारवादियों की एक लम्बी परम्परा सी बँध गई। उन सन्तों ने समाज को परिष्कृत करने में बहुत हाथ बँटाया था। इन सन्तों ने एक और बहुत बड़ा कार्य किया था। वह था निम्न स्तर के लोगों को एक विचार धारा में बाँधना। धार्मिक, सामाजिक, नैतिक—इन सभी दृष्टियों से उन लोगों को इतना ऊपर उठाने की चेष्टा की कि वे अपना एक स्वतन्त्र पथ बनाकर रह सकें। इसके परिणामस्वरूप लाखों हिन्दू मुसलमान होने से बच गए। यदि यह सन्त न हुए होते तो आज अछूत नामक सभी हिन्दू मुसलमान ही दिखाई देते।

भाषा-शैली अभिव्यक्ति और साहित्यिकता—मध्यकालीन सन्त अपना अभिव्यक्ति के लिए बहुत प्रसिद्ध है। भारत में कहीं यदि सच्चा रहस्यवाद प्राप्त होता है तो वह इन्हीं सन्त-कवियों में। इस रहस्यवाद का स्वरूप सूफी मत से प्रभावित होते हुए भी पूर्ण भारतीय है। इसमें आत्ममूलक एक विचित्र साहित्यिकता भरी हुई है, जो हमें भारत के किसी अन्य रहस्यवादी में नहीं मिलती। इन्होंने अपनी रचनाएँ अधिकतर राग-रागिनियों, साखी इत्यादि में लिखी है। शुक्ल जी ने लिखा है कि इनकी उपदेशात्मक रचनाएँ प्रायः खड़ी बोली में हैं और इनकी भक्ति-परक अनुभूतियों की अभिव्यक्ति पूर्वी मगही भाषा में है। जहाँ तक साहित्यिकता का सम्बन्ध है सन्त लोग पारिभाषिक अर्थ में कवि नहीं कहे जा सकते। वास्तव में इन्हें हम अलौकिक साहित्यिक कह सकते हैं। इनमें साहित्य का मूल प्राण वर्तमान है। इनमें बाह्य आडम्बर नहीं है।

हिन्दी में प्रेम काव्यधारा

देश में यवन लोगों के प्रतिष्ठित होने पर लोगों की रुचि भी परिवर्तित हो गई निगुणवादी नीरस कवियों की प्रतिक्रिया के रूप में सूफी सन्त सामने आए। उन्होंने साधना का जो स्वरूप सामने रखा वह उपदेशात्मक और प्रत्यक्ष न होकर सकेतात्मक था। उपदेश सुनते-सुनते जनता ऊब गई थी। उसे ऐसे साहित्य की आवश्यकता थी, जो उपदेशात्मक के साथ-साथ लोकरजनात्मक भी हो सके। इन सूफी कवियों ने ऐसे ही साहित्य की रचना की थी।

निगुणवादी सन्तों की रचनाएँ अधिकतर मुक्तक थी। उनमें उलटवासियाँ रूपक, अन्योक्तियाँ या उपदेश प्रधान उक्तियाँ ही सर्वत्र पाई जाती हैं। इन सूर्फ कवियों में निगुण सम्प्रदाय के प्रति जो प्रतिक्रिया उदित हुई उसी के फलस्वरूप उन्होंने प्रेम-पद्धति का निर्माण किया।

जब दो जातियों का परस्पर मिलन होता है तो उनमें उनकी संस्कृति, सम्पत्ति और साहित्य का भी सम्मिलन होता है। दोनों ही जातियों के कवि इस कार्य में करने का बीड़ा उठाते हैं। जिस दिन से हिन्दू और मुसलमान इन दोनों जातियों का रागात्मक सम्बन्ध स्थापित होना आरम्भ हुआ उसी दिन से प्रेम-परम्परा प्रवृत्त हुई।

इस्लाम के जिस सूफी सम्प्रदाय का उदय यवन देशों में पाँचवीं और छठे शताब्दी में हुआ था, उसके विविध सम्प्रदाय भारत में १२वीं शताब्दी में प्रवेश

करने लगे। इन सम्प्रदायों में चिश्ती सम्प्रदाय, सोहरावर्दी सम्प्रदाय, कादिरि नक्श-बन्दी, आदि सम्प्रदाय प्रसिद्ध थे। इन विविध पथों के सन्तों ने स्थान-स्थान पर अपनी गढ़ियाँ स्थापित कीं, और भारत के कोने-कोने में सूफी भावना का प्रचार करने लगे। सूफी मत भारतीय श्रद्धावाद के बहुत समीप है। उसकी प्रेममूला साधना भारतीय भक्ति के मार्ग से मेल खाती है। हिन्दू और मुसलमान दोनों जातियों के मिलन के लिए यही प्रशस्त आधार-भूमि ली गई। इसीलिए दोनों वर्गों के सन्तों ने इन्हीं भावनाओं के सहारे मिलाने का प्रयत्न किया। सूफी मत में प्रेम और सौन्दर्य का अधिक महत्त्व है। साहित्य वास्तव में प्रेम और सौन्दर्य की ही अभिव्यक्ति है। यही कारण है कि इन सन्तों में हमें उच्चकोटि के साहित्य की मधुरता और सार्थकता मिलती है।

बहुत से ऐसे मुसलमान भी थे जिनका लक्ष्य इस्लाम धर्म का प्रचार करना था। यह अधिकतर बाहरा सूफी कहलाते थे। यह लोग सूफी धर्म की आद में इस्लाम का प्रचार करते थे। जायसी इसी कोटि के सूफी थे।

भारत में कथाओं की परम्परा आदि-काल से प्रचलित थी। महाभारत में नलदमयन्ती उपाख्यान में ऐसी ही एक प्रेम-कथा का वर्णन है। इसके अतिरिक्त महा-भारत में और भी अनेक कथाएँ मिलती हैं। यही लोक-कथाओं के रूप में भारत के कोने-कोने में प्रचलित हो गई थी। इन सूफी सन्तों ने इन प्रेम-कथाओं को लेकर जैनो की दोहे-चौपाई वाली शैली में प्रेम-कथाएँ लिखीं। इसमें उनका एक लक्ष्य और भी था। वह यह कि वह भारत के कोने-कोने में यह संदेश फैला देना चाहते थे कि इस्लाम केवल तलवार के बल पर ही विजयी नहीं हुआ है, इसमें सहृदयता, कोमलता आदि की भी अच्छी प्रतिष्ठा है। इस प्रकार उन्होंने अपनी जाति के सम्बन्ध में प्रचलित भ्राति का निवारण करके अपने सम्बन्ध में भारतीयों के हृदय में कोमल भावना जागृत की। इसमें एक राजनैतिक लक्ष्य भी निहित दिखाई पड़ता है। कोई भी राजा केवल तलवार के बल पर शासन नहीं कर सकता। उसके हृदय में प्रजा के लिए सहृदयता भी आवश्यक है। इन सूफी कवियों में इन मुसलमान बादशाहों की सत्ता के दृढ़ करने के हेतु यही पृष्ठभूमि तैयार की थी।

इन सूफी कवियों का एक और भी लक्ष्य था। वह अपनी विपक्षिणी जाति को एक संदेश भी देना चाहते थे। उन्हें भय था कि कहीं उनकी विजयी जाति लौकिक सुखों में फँसकर अलौकिक तत्त्व को बिल्कुल भुला ही न दे। इसीलिए उन्होंने लौकिक कहानियों में उच्चकोटि की आध्यात्मिकता और अलौकिकता की प्रतिष्ठा की है।

सूफी परम्परा—सूफी प्रेमाख्यानों की परम्परा यद्यपि काफी प्राचीन है, किन्तु हमें अभी बहुत से प्राचीन ग्रन्थों का पता नहीं लग सका है। सबसे पहली रचना नूरक और चन्दा की प्रेम-कहानी 'चन्द्रावन' नामक ग्रन्थ है। यह ग्रन्थ यद्यपि अभी तक प्राप्त नहीं हो सका है, फिर भी इसका विवरण हमें कादिर वदायूनी के इतिहास ग्रन्थ 'मुत्तखिव उतवारीख' में मिल जाता है। उसका उल्लेख इस प्रकार है—

‘किताब चन्दावन’, जो हिन्दवी भाषा में एक मसनवी है, जिसमें नूरक व चन्दा नामक प्रेमी और प्रेमिका का वर्णन है। कथा वास्तव में अनुभवपूर्ण है। मौलाना दाऊद ने इस कथा को सूफी प्रेम कथा का रूप दिया है। यह कथा किसी समय बहुत लोकप्रिय थी। शेख तकीउद्दीन वायजरब्बानी इस कथा से बहुत प्रभावित थे। वे प्रायः इसके कुछ प्रारम्भिक पद उच्च स्तर में गाया करते थे। श्रोताओं पर उसका बहुत बड़ा प्रभाव पड़ता था। जब लोगो ने शेख से उस कथा के प्रभाव का कारण पूछा तब उन्होंने उत्तर दिया कि यह कथा दैवी सत्यता से भरी हुई है। इस प्रेम-कथा का रचना काल स० १४२७ बताया जाता है।

दूसरी रचना, जिसका संकेत शुक्लजी ने अपने इतिहास में किया है, ईश्वरदास की ‘सत्यवती की कथा’ है। यह कथा एक प्रकार से पौराणिक है। उसमें दो राजकुमारियों का त्यागमय प्रेम प्रदर्शित किया गया है। एक राजकुमार वन में भटकते हुए एक सुन्दर सरोवर को देखकर वहाँ पहुँच जाता है। वही पर उसे सत्यवती नामक कुमारी दिखाई देती है। वे दोनों ही परस्पर प्रेमासक्त हो जाते हैं। किन्तु राजकुमार के अधिक स्वतन्त्र हो जाने पर राजकुमारी उसे कोढ़ी होने का श्राप देती है। बाद में अपने पिता की आज्ञा से पुनः स्वस्थ कर लेती है। इस प्रकार दोनों प्रेम-पूर्वक जीवन व्यतीत करते हैं।

तीसरी रचना शेख रिजमुल्ला मुस्तवी, जिनका हिन्दी उपनाम रजन् है, ‘प्रेम-वनजोग निरजन’ है। इसका रचना-काल १५८१ स० माना जाता है। यह ग्रन्थ भी अप्राप्य है। मुसलमान इतिहासकारों के इतिहास में इसका भी उल्लेख किया गया है।

जायसी ने प्रेमकाव्यधारा की परम्परा का उल्लेख करते हुए अपने ‘पद्मावत’ में लिखा है—

“विक्रम घटा प्रेम के बारा, सपनावति कह गयऊ पतारा ।
मधूपाछ मुग्धावति लागी, गगन पूर होइगा बैरागी ॥
राजकुवर कचन पुर गयऊ, मिरगावति कह जोगी भयऊ ।
प्रेमावति कह सुरसरिसाधा, ऊषा लागि अनिरुद्ध जस साधा ॥”

‘मृगावति’ का रचना-काल १५५० माना जाता है। इसके लेखक कुतबन है। इसमें चन्द्रगिरि के राजकुमार और कचनपुर की राजकुमारी की प्रेम-कथा का वर्णन है। ‘मधुमालती’ का रचनाकाल १५४५ है। इसमें कनसेर के राजा की पुत्री मधुमालती की कथा है। यह ग्रन्थ पहले अनुपलब्ध था। इसकी केवल एक प्रति रामपुर राजकीय पुस्तकालय में उपलब्ध हुई है।

सूफी प्रेमाश्रयी धारा की प्रवृत्तियाँ—जैसा कि ऊपर संकेत कर चुके हैं यह रचनाएँ वर्ण्य विषय की दृष्टि से तीन प्रकार की हैं—

(1) सूफी मुसलमानों द्वारा लिखित प्रेम-गाथाएँ—यह भारत में प्रचलित प्रेमविशिष्ट लोककथाओं को लेकर चली है।

(२) हिन्दुओं द्वारा लिखित प्रेम-गाथाएँ—यह पौराणिक ढंग की हैं। इनमें सूफी प्रेम-गाथाओं के समान किसी प्रकार का आध्यात्मिक पक्ष ध्वनित नहीं किया गया है।

(३) वे रचनाएँ जिनका सृजन दक्षिण में शिया मुसलमानों द्वारा हुआ है। यह शिया मुसलमान अधिकतर सूफी ही थे। इसलिए इनमें सूफियों की प्रेमपीर के साथ-साथ मरसिए की कछुआ भी मिली हुई है। यह रचनाएँ उत्तरी भारत की सूफी रचनाओं की कोटि की नहीं हैं। इनका सम्बन्ध भारतीय लोक-कथाओं से कम और यवन-समाज में प्रचलित कथाओं से अधिक है। यूसूफ और जुलेखा की कहानी से हिन्दू समाज परिचित नहीं है। यही कारण है कि इन दक्षिणी मुसलमान कवियों की कथाएँ हिन्दी भाषा-भाषी क्षेत्र में उतनी ख्याति प्राप्त नहीं कर सकी जितनी ख्याति इन उत्तरी सूफी-रचनाओं को मिली है।

इन सूफी कवियों ने अधिकतर प्रबन्ध-काव्य लिखे हैं। यह काव्य भारतीय महाकाव्य शैली और फारसी मसनवियों की शैली के मिश्रण से बने हैं। इन्हें हम एक नवीन ढंग के महाकाव्य कह सकते हैं। जैनों के चरित-काव्यों से यह थोड़े मिलते-जुलते हैं। जैनों के चरित-काव्य भी दोहा-चौपाई में लिखे गये हैं। इनमें प्रबन्धत्व की प्रवृत्ति भी लक्षित होती है। सूफियों की यह प्रेम-गाथाएँ शृंगार रस-प्रधान हैं। किन्तु इनका शृंगार रीतिकालीन कवियों के शृंगार से भिन्न है। इनमें मन्सूर हल्लाज के इश्क, इब्नसिना के हुस्न और भक्तों की भक्ति—इन तीनों का सम्मिश्रण है। यही कारण है कि इनके शृंगार में कुछ स्थलों को छोड़कर वह निर्जीविता और उत्कट वासना नहीं मिलती जो रीतिकालीन कवियों में विद्यमान है। इनके शृंगार पर फारसी सूफी कवियों का पूरा-पूरा प्रभाव है। इसलिए उनकी प्रेमाभिव्यक्ति अधिक प्रवेगपूर्ण है। सूफी प्रेम में विरह का महत्त्वपूर्ण स्थान है। यही कारण है कि इन कवियों के शृंगार में वियोग की अपेक्षा संयोग की अभिव्यक्ति अधिक मिलती है। वियोग की भारतीय और फारसी सभी शास्त्रीय अन्तर्दशाओं का चित्रण तो उन्होंने किया ही था, किन्तु इनके अतिरिक्त भी उनमें बहुत सी आध्यात्मिक विरह की अवस्थाओं और अनुभूतियों की वर्णना भी मिलती है।

यद्यपि सूफी कवियों ने अपनी गाथाओं को अन्योक्ति-रूप देने की चेष्टा की है, किन्तु फिर भी वे सफल अन्योक्ति न होकर समासोक्ति में परिणत हो गई हैं। इस प्रकार इनकी रचनाएँ अन्योक्ति और समासोक्ति मिश्रित शैली का सुन्दर रूप हैं। अन्योक्तियों और समासोक्तियों के कारण इनकी प्रेम-गाथाएँ बहुत अधिक मार्मिक, सजीव और प्रभावोत्पादक हो गई हैं। लौकिक वर्णन में अलौकिकता का संकेत पाकर हमारे हृदय में आध्यात्मिकता का उदय होता है। यही कारण है कि इसकी चारों ओर वह अक्षय रस-धारा प्रवहमान है जिसकी अनुभूति लौकिक होते हुए भी अनिर्वचनीय और अलौकिक है। यह काव्य लौकिकतावादी और अलौकिकतावादी दोनों प्रकार के व्यक्तियों को प्रभावित करता है। यही कारण है कि सूफी कवि इतने अधिक लोकप्रिय हो सके हैं।

सूफियों की विचारधारा में एक विचित्र रहस्य-भावना भरी हुई है। हिन्दी के प्रेम-गाथाकार सूफी ही थे। अतः इनमें स्वाभाविक और मनोरम रहस्याभिव्यक्ति पाई जाती है जो सौन्दर्यवाद और प्रेमवाद से अधिक प्रभावित होने के कारण हठयोगी रहस्याभिव्यक्ति से कहीं अधिक मधुर और प्रभावोत्पादक प्रतीत होती है।

प्रेम-गाथाओं में हमें कल्पना और काव्यत्व यह दोनों ही अपने मधुरतम रूप में मिलते हैं। इन कवियों की कल्पना अन्य कवियों की कल्पना से थोड़ी भिन्न थी। अन्य कवियों में प्रतिभा कल्पना का रूप धारण कर लेती है। इन कवियों की कल्पना प्रतिभा का रूप न होकर भावना का अभिनव प्रकटीकरण है। इनकी समस्त कल्पनाएँ प्रतिभाजनित चमत्कारमूलक न होकर भावना और अनुभूतिप्रधान हैं। इन कवियों की साहित्यिकता और काव्यत्व भी अन्य कवियों की साहित्यिकता और काव्यत्व से भिन्न है। इन सत्-कवियों ने किसी भी देश के साहित्य का साग अध्ययन नहीं किया था। यह लोग अधिकतर बहुश्रुत भावुक थे। इसीलिए जायसी ने अपने को पण्डितों का पछलगा कहा है। साधारणतया काव्यशास्त्र की दृष्टि से छन्द, अलंकार, गुण और रस आदि को महत्त्व दिया जाता है। इन कवियों ने इन सब के विषय में सुन-सुना कर कुछ ज्ञान प्राप्त कर लिया था। किन्तु अपनी भाव-तिरेकता के कारण वह उनका प्रयत्नपूर्वक नियोजन नहीं कर सके। उनमें साहित्यिकता अपनी पराकाष्ठा पर मिलती है। किन्तु उसका उदय और विकास पाण्डित्य के सहारे नहीं हुआ है। वह उनकी सहजानुभूति और भावना का सरस परिणाम है। इन लोगों ने काव्य में सच्चे आनन्द और माधुर्य की प्रतिष्ठा की है। यह आनन्द और माधुर्य लौकिक भी है और अलौकिक भी। लोग अपनी भावनानुकूल उनका रमास्वादन करते हैं।

इन सूफी-कवियों का एक लक्ष्य और भी था। यह लोग अधिकतर वाशरा सूफी थे। वाशरा सूफी कुरान की शरायत में विश्वास करते थे। यही कारण है कि इनके प्रेम-काव्यों में इस्लाम और उनकी शरायतों का स्थान-स्थान पर महत्त्व प्रतिपादित मिलता है। जायसी की निम्नलिखित उक्ति में इस्लाम सम्मत आखिरत के दिन का वर्णन देखिए—

गुन अवगुन विधि पूछव, होइहि लेख और नोख ।

वह बिनउब आगे होइ, करव जगत कर भोख ॥

ऐसी उक्तियाँ जायसी में सर्वत्र मिलती हैं। इन लोगों ने अपने धर्म का मण्डन भर ही नहीं किया था किन्तु बहुत सी हिन्दू धर्म की बातों का मधुर और सकेतात्मक शैली में खण्डन भी किया था। जायसी की निम्न उक्ति से यह स्पष्ट है—

“पाहन सेवा कहा पसीजा । ओद न होई जो जनम भर भीजा ॥”

सूफी प्रेम-काव्य अवधी भाषा में है। इनकी प्रारम्भिक लिपि सम्भवतः उर्दू रही है। अतः हिन्दी लिपि में लिखी जाने पर भाषा सम्बन्धी बहुत सी अशुद्धियाँ मिलती हैं। किन्तु फिर भी इतना तो सभी स्वीकार करते हैं कि भाषा का जो स्वाभाविक रूप इन कवियों में विकसित हुआ वह भारत की जनता के बहुत समीप

था। इन कवियों में बहुत से ऐसे शब्दों का प्रयोग मिलता है जो अवध के गाँवों में ही प्रचलित थे। साहित्य में इनका प्रयोग सबसे पहले सूफी कवियों ने किया था। इनकी भाषा पर थोड़ा सा प्राचीन प्रभाव है। अवधी का प्राचीनतम रूप यदि कहीं देखने को मिलता है तो इनकी ही रचनाओं में मिलता है।

इन सूफी कवियों की एक प्रवृत्ति बहुत अधिक स्पष्ट है। वह प्रवृत्ति है प्रेम की। मसनवियों में प्रायः किसी प्रणय चित्र या घटना का वर्णन किया जाता था। उनके यहाँ सम्बन्ध-निर्वाह को अधिक महत्त्व नहीं दिया जाता था। सूफियों में भी यही बात मिलती है। वह जिम वस्तु का वर्णन करते हैं अत्यन्त विस्तार से करते हैं। इस वर्णन में सश्लिष्टता का समावेश कम और कोरी वस्तु परिगणन वृत्ति का चमत्कार अधिक रहता है। इनमें से बहुत से सूफी कवियों ने आध्यात्म ग्रन्थ लिखने की भी चेष्टा की है। इन ग्रन्थों में काव्य के सहारे सूफी सिद्धान्तों का वेदान्त के साथ सुन्दर समन्वय किया गया है। जायसी का 'अखरावट' ऐसा ही ग्रन्थ है।

ये कवि बहुत पढ़े-लिखे न थे। इसलिए उनमें एक हीनता की भावना काम कर रही थी। इस भावना के फलस्वरूप ही उन्होंने अपनी बहुज्ञता प्रदर्शन का प्रयत्न किया था। उन्होंने कहीं योगशास्त्र का वर्णन, कहीं ज्योतिष की बातों का परिगणन, कहीं दार्शनिक सिद्धान्तों का निरूपण और कहीं पौराणिक कहानियों का संकेत करके अपनी बहुज्ञता प्रदर्शित की है। इससे प्रबन्धत्व और काव्यत्व को धक्का पहुँचा है।

राम काव्य-धारा

परम्परा—वैदिक साहित्य में केवल कुछ उपनिषदों में राम का नाम आया है। किन्तु जिन उपनिषदों में राम का नाम आया है उनकी प्रामाणिकता और समय दोनों ही मद्दिग्व है। राम की चर्चा करने वाले कुछ ग्रन्थ निम्नलिखित हैं—

रामतापनीय उपनिषद्—इसके आधार पर विद्वानों ने राम-भावना को प्राचीन सिद्ध करने का प्रयास किया है। किन्तु यह बहुत अर्वाचीन है क्योंकि किसी भी ग्रन्थ में इसका उल्लेख नहीं मिलता। इसे वैष्णव उपनिषदों में महत्त्वपूर्ण स्थान दिया गया है। वे १०वीं शताब्दी की रचनाएँ हैं। राम-भावना का सर्वप्रथम विकास हमें वाल्मीकि रामायण में मिलता है। राम-भावना के विकास से सम्बन्धित प्रमुख धार्मिक ग्रन्थ संक्षेप में इस प्रकार हैं—

- (१) वाल्मीकि रामायण—इसमें राम को महापुरुष के रूप में माना है।
- (२) महाभारत की अष्टांगीता—पौराणिक महापुरुष के रूप में माना है।
- (३) योगवाशिष्ठ—राम के योगी रूप का वर्णन है।
- (४) मानव-धर्मशास्त्र—अवतारी राम का वर्णन है।
- (५) विष्णुपुराण—अवतारी राम का वर्णन है।
- (६) उत्तरराम तापनीयोपनिषद्—आदर्श मर्यादापुरुषोत्तम राम की चर्चा है।
- (७) रामार्चन पद्धति—राम नामक देवता का वर्णन है।

(८) अगस्त सुतीक्ष्ण सहिता—भगवान् के रूप में राम का उल्लेख किया गया है ।^{१०}

(९) आध्यात्म रामायण—भक्ति के आराध्य राम का वर्णन है ।

स्थूल रूप से इन धार्मिक ग्रन्थों में राम-भावना का विकास हुआ ।

संस्कृत के साहित्यिक ग्रन्थों में राम-परम्परा के प्रमुख ग्रन्थ—(१) रघुवंश, (२) भट्टि काव्य, (३) जानकी-हरण, (४) रामचरित, (५) रामायण मजरी, (६) उत्तर रामचरित, (७) रामपाल चरित, (८) राघव पाण्डवीय, (९) राघव-नैपवीय, (१०) राघवीय-यादवीय-पाण्डवीय, (११) हनुमन्नाटक तथा (१२) प्रसन्न-राघवनाटक ।

हिन्दी में राम-परम्परा उसके प्रमुख कवि—(१) स्वयम्भू, (२) मुनीलाल (रामप्रकाश), (३) केशवदास, (४) भूपति, (५) तुलसीदास, (६) स्वामी अग्रदास, (७) नाभादास, (८) सेनापति, (९) हृदयराम, (१०) प्राणचन्द चौहान, (११) बलदास, (१२) लालदास, (१३) प्रियदास, तथा (१४) विश्वनाथ ।

राम काव्य-धारा की प्रवृत्तियाँ—राम काव्य-धारा का विकास सूफियों की शृंगारमयी प्रवृत्ति तथा निर्गुण कवियों की अटपटी वारणी की प्रतिक्रिया के रूप में हुआ था । इस धारा के कवि एक ओर तो सूफियों की अमर्यादित प्रेमधारा को मर्यादित करना चाहते थे, दूसरी ओर निर्गुण कवियों का खण्डन कर सगुणवाद की प्रतिष्ठा करने की इच्छा रखते थे । तुलसी की इन पक्तियों में निर्गुणियों के निर्गुण का देखिए किस प्रकार खण्डन किया गया है—

“अन्तरजामीहु ते बह बाहरजामी राम जो नाम लिए ते ।

पैज परे प्रह्लादहु के प्रकटे प्रभु पाहन ते न हिए ते ॥”

शृंगार-प्रवृत्ति की प्रतिक्रिया के रूप में राम काव्य-धारा के कवियों में मर्यादा-प्रियता अधिक बढ़ी । इससे साहित्य का बड़ा उपकार हुआ । जन-रुचि परिष्कृत हो चली ।

यद्यपि इस धारा के कवियों में प्रबन्ध और गीत दोनों ही प्रकार की रचना करने की प्रवृत्ति थी, किन्तु इनकी गीत रचनाएँ राम से सम्बन्धित होने के कारण स्वयं ही प्रबन्ध-काव्य हो गई है । अतएव इनकी प्रधान वृत्ति प्रबन्धत्व की है । केवल सेनापति, केशवदास आदि कवियों में हमें रीतिकाल के बढ़ते प्रभाव के कारण प्रबन्धत्व का अभाव मिलता है । किन्तु इन्होंने प्रचलित राम-कथा को ही लिया है, जिससे उनकी कृतियाँ गीत न रहकर प्रबन्ध में परिणत हो गई हैं । सेनापति को श्लेष का प्रभाव उपर्युक्त रीति-परम्परा के ग्रन्थों से मिला था । इन्होंने एक ओर तो, रीतिकालीन प्रवृत्तियों को ध्वनित करने की चेष्टा की है, दूसरी ओर राम-कथा को वर्णित करने की ।

इन कवियों ने मर्यादापुरुषोत्तम भगवान् राम के चरित्र को अपना वर्ण्य विषय बनाया । इन्होंने उसकी शील, शक्ति की सौन्दर्यमयी और मधुर भाँकी देखी जिससे उनकी रचनाओं में उसी की प्रतिच्छाया वर्तमान है । ब्रह्म की तीनो विभूतियों का जो सन्तुलन इन कवियों में दिखाई पड़ता है वह अन्यत्र नहीं । इसलिए इनकी रचनाएँ हिन्दी साहित्य की सर्वाधिक व्यवस्थित रचनाएँ मानी जाती हैं ।

इन कवियों ने भगवान् के लोक-रक्षक रूप के साथ-साथ उनके लोक-रक्षक स्वरूप पर भी विशेष बल दिया था। ऐसा करके वे एक ओर तो निर्गुणवादियों में अलग हो गए, दूसरी ओर सूफी प्रेम-गाथाओं के कवियों से भी। निर्गुण वारा, सूफी धारा तथा कृष्णधारा के कवि एक प्रकार से एकात्मिक, साधक और कवि थे। वे केवल साधुमत का ही पालन करते थे और ससार से प्रायः उदासीन रहते थे। इन कवियों ने सर्वप्रथम प्रत्यक्ष रूप से समाज को भगवान् के लोकरक्षक रूप की मधुर, पर शौर्यमयी भाँकी दिखाकर निराश जनता में आशा का संचार किया था। ऐसा करने के कारण प्रवृत्ति-मार्ग के सर्वोच्च कवि कहे जा सकते हैं।

हिन्दी साहित्य में राम-धारा ही एक ऐसी धारा है जिसका सीधा सम्बन्ध भारत के विस्तृत धार्मिक साहित्य से है। तुलसी ने 'नानापुराण निगमागम सम्मत' कहकर इसी बात की ओर संकेत किया है। यही कारण है कि इन कवियों में हमें अत्यन्त व्यवस्थित विचारधारा के दर्शन होते हैं।

इन कवियों की सबसे प्रमुख विशेषता समन्वय-साधना है। जिस युग में यह हुए थे वह व्यक्तिवादी युग था। यही कारण है कि इन्हें समाज को एक शृंखला में बाँधने के लिए मधुर समन्वय को लेकर चलना पड़ा था। उनकी समन्वय-साधना साहित्य में, दर्शन में, समाज में—सर्वत्र दिखाई पड़ती है।

राम काव्य-धारा साहित्य की सर्वश्रेष्ठ धारा कही जा सकती है। इसी धारा में प्रचलित साहित्य की समस्त शैलियाँ अपने चरम सौन्दर्य में मिलती हैं। इसी प्रकार सभी काव्य-भाषाओं पर भी इन कवियों का अधिकार दिखाई पड़ता है।

सेनापति, केशव आदि दो-एक कवियों को छोड़कर अन्य सभी कवियों में हमें एक विचित्र सरलता, स्पष्टवादिता और मजलता दिखाई पड़ती है। यह काव्य-धारा ऐसी है जिसमें साहित्य के नव रसों का परिपाक हुआ है। इस धारा में हृदय पक्ष और काव्य पक्ष—दोनों की चरमाभिव्यक्ति दिखाई पड़ती है।

ये प्रथम कवि हैं जिन्होंने साहित्य का जीवन और जनता से समुचित सामंजस्य स्थापित किया था। इनका साहित्य सही रूप में जीवन के लिए होता हुआ भी कला की अनुपम निधि है। विश्व-साहित्य में ऐसे कम कवि मिलेंगे जिनमें मानव-कल्याण की विधायक सामग्री की चरम अभिव्यक्ति के साथ-साथ कला और साहित्य का भी पूर्ण सौन्दर्य दिखाई पड़े।

साहित्य में काव्य की विविध परिभाषाएँ प्रचलित रही हैं। इन कवियों ने काव्य का वह रूप सामने रखा है जो उन समस्त परिभाषाओं के अनुरूप होते हुए भी एक अनिवर्चनीय तत्त्व से विशिष्ट है। इसी के कारण वह महान् है। आनन्दवर्धन ने महाकवि की विशेषता दिखाते हुए लिखा है—

“प्रतीयमान पुनरन्यदेव वस्वस्ति दाणीसु महाकवीनाम्।

एतद् प्रसिद्धा वयवातिरिक्तभाभातिलावण्य मिवागनासु॥”

इस दृष्टि से राम काव्य-धारा के कवि सफल कहे जा सकते हैं। उनके प्रतिनिधि कवि तुलसीदास में यह सबसे बड़ी विशेषता है कि उनके ग्रन्थों को चाहे कितनी बार

पढा जावे, तृप्ति नहीं होती है। इस अतृप्ति का कारण यहाँ अनिर्वचनीयता है। इसी कारण वह इतने अधिक लोकप्रिय है।

इन कवियों ने अपनी रचनाएँ अधिकतर अवधी भाषा में लिखी हैं। इनके प्रिय छन्द दोहा, चौपाई, कवित्त, सबैया, छप्पय आदि रहे हैं। केवल अग्रदास ने कुण्डलिया छन्दो का प्रयोग किया है। उनकी 'कुण्डलिया-रामायण' प्रसिद्ध हैं। भाषा-सौष्ठव जितना इनमें मिलता है, उतना अन्यत्र कहीं नहीं उपलब्ध।

दक्षिण में विठोबा भक्ति-धारा—डॉ० रामकुमार वर्मा का मत है कि दक्षिण में विठोबा भक्ति-धारा भी राम काव्य-धारा से अधिक सम्बन्धित है। हमारी समझ में उसे एक स्वतन्त्र धारा ही मानना चाहिए। यह ठीक है कि उन्होंने राम काव्य-धारा से ही राम का नाम ग्रहण किया है, किन्तु उनके उपास्य राम सगुणवादियों के राम से थोड़ा भिन्न है। यह लोग भक्ति में सगुण और निगुण दोनों को समान महत्त्व देते थे। सगुणवादी अधिकतर भगवान के सगुण रूप में ही विश्वास करते हैं। कुछ विठोबाजी को विष्णु का स्वरूप मानते हैं, और कुछ उन्हें विष्णु की प्रतिमूर्ति। डॉ० भण्डारकर प्रथम मत के समर्थक हैं। शैव आचार्य उन्हें शिव की प्रतिमूर्ति सिद्ध करने की चेष्टा कर रहे हैं। यह लोग साधना में निगुणियों से मिलते-जुलते हैं। ये अन्तस्साधना पर ही अधिक जोर देते हैं। सगुणवादियों को इससे विरोध था। रहस्य-भावना की प्रवृत्ति इनमें भी थी। सगुणवादियों को इससे घृणा थी। इनकी रचनाएँ साखी, शब्द, दोहरा आदि में लिखी हैं। सगुणवादी इसके विरुद्ध थे। तुलसी ने 'साखी सबदी दोहरा' आदि लिखकर यह प्रकट भी किया है। इन सभी कारणों से हम इस धारा को राम काव्य-धारा के अन्तर्गत नहीं ले सकते। इसका प्रवर्तन प्रधान रूप से सन्त तुकाराम से समझना चाहिए। ज्ञानेश्वर, नामदेव आदि इसी परम्परा के प्रसिद्ध सन्त हैं। नामदेव पंजाब में आकर बस गए थे। उनके स्मारक के रूप में पंजाब में आज भी नामियाना तालाब है। उनकी विचारधारा का प्रभाव गुरु नानक पर विशेष रूप से पड़ा था। जो कुछ भी हो, इन्हीं सन्त-कवियों ने एक साथ ही दक्षिण, गुजरात और पंजाब में वैष्णव विचारधारा फैलाने की सफल चेष्टा की थी, गुजरात के नरसी भगत इन्हीं के विचारों से प्रभावित हुए थे। इस प्रकार दक्षिण की विठोबा-धारा सगुण और निगुण का सगम स्वरूप कही जा सकती है। इसमें कुछ निगुण धारा की प्रवृत्तियाँ हैं, और कुछ सगुण धारा की।

कृष्ण काव्य-धारा

ऋग्वेद में ही हमें कृष्ण नाम के दो व्यक्तियों का उल्लेख मिलता है। एक कृष्ण तो अनादि गो-पालक हैं, दूसरे कोई ऋषि हैं। इन्होंने कई सूक्त बनाए थे। इसके अतिरिक्त यजुर्वेद में भी एक कृष्ण का वर्णन मिलता है उन्होंने किसी नामक दैत्य का वध किया था। इसके बाद छान्दोग्योपनिषद् में एक कृष्ण का उल्लेख है। यह घोर अगिरस के शिष्य थे। पुनश्च वैयाकरण पाणिनी, कात्यायन, पतञ्जलि आदि के ग्रन्थों में भी कृष्ण के पर्याय वासुदेवक शब्द का प्रयोग मिलता है।

ऐतिहासिक राजा रासदेव के वासुदेव हुए। डॉ० मण्डारकर आदि विद्वानों ने उन्हें सात्वत क्षत्रिय जाति का सिद्ध करने की चेष्टा की है। महाभारत में कृष्ण का विस्तार से वर्णन मिलता है। महाभारत के कृष्ण के सम्बन्ध में थोड़ा मतभेद है। एक पाश्चात्य विद्वान् का कथन है कि महाभारत में प्रतिष्ठित कृष्ण केवल महा-पुरुष मात्र हैं। किन्तु डॉ० कीथ का कहना है कि यह महाभारत में ही देवत्व को प्राप्त हो गए थे। ३०० ई० पूर्व की शताब्दी में आने वाले मेगास्थनीज तथा इसके पूर्व हेलियोडोटस नामक यात्रियों ने मथुरा में कृष्णोपासना देखी थी। इसके पश्चात् कृष्ण-भावना का विकास हमें कुछ उपनिषदों में भी दिखाई पड़ा। इनमें नृसिंहोपनिषद्, गोपालोपनिषद् और गोपालतापनीयोपनिषद् बहुत प्रसिद्ध हैं। यह उप-निषद् बहुत प्राचीन नहीं हैं। इनमें से अधिकांश ८वीं शताब्दी के पश्चात् के ही माने जाते हैं। बलराम का निर्देश हमें सर्वप्रथम नृसिंहोपनिषद् में मिलता है। इसके पश्चात् कृष्ण-भावना का विकास पुराण-ग्रन्थों में बड़े विस्तार के साथ हुआ। इन पुराणों में महाभारत के अतिरिक्त अग्निपुराण, वायुपुराण, हरिवंश-पुराण आदि विशेष उल्लेखनीय हैं।

राधा का विकास-क्रम—राधा के विकास-क्रम पर शशि भूपणदास गुप्ता ने अपनी डी० फिल० का निबन्ध लिखा है। इन्हीं के आधार पर संक्षेप में राधा के उदय और विकास पर प्रकाश डाला जा रहा है।

ज्योतिष तत्त्व के रूप में राधा-कृष्ण की स्वरूप व्याख्या—बहुत से विद्वानों की धारणा है कि राधा और कृष्ण की आधार-भूमि ज्योतिष है। कृष्ण विष्णु के अवतार माने जाते हैं, और विष्णु सूर्य के प्रतिरूप हैं। राधा विशाखा नक्षत्र का दूसरा नाम है। अथर्व वेद में 'राधे विशाखे' का स्पष्ट उल्लेख किया गया है। कृष्ण-लीला नक्षत्र-लोक की लीलाओं का अवतरण मात्र है। राधा के तारक रूप का वर्णन रूप गोस्वामी के 'ललित माधव' नामक ग्रन्थ में इस प्रकार मिलता है—'दनुज दमन भगवान् कृष्ण के हृदयाकाश में जो राधा नामक एक चारुतारा है, उसी की जय हो'। कहने का अभिप्राय यह है कि कुछ विद्वानों के मतानुसार राधा-कृष्ण-धारणा का विकास ज्योतिष के आधार पर हुआ है।

पुराणों में राधा का उल्लेख

भागवत में राधा—यद्यपि भागवत में राधा का कहीं पर भी स्पष्ट उल्लेख नहीं मिलता। फिर भी विद्वानों ने उसमें उनका संकेत ढूँढ़ निकाला है। भागवत में ऐसी गोपी का उल्लेख किया गया है जो भगवान् से अनन्य भाव से अनुरक्त थी। किन्तु उसका नाम नहीं दिया है। उसके सम्बन्ध में लिखा है कि "इस स्त्री द्वारा निश्चय ही कृष्ण की अनन्य आराधना की गई है। इसीलिए गोविन्द हमें छोड़कर इसे इस निराली जगह में ले आए हैं।"^१ विद्वानों का कहना है कि यह गुप्त सखी कोई नहीं राधा ही है और "अनया आराधितो" से यही बात व्यजित होती है।

१. अनयाराधितो नून भगवान् हरिरीश्वर ।

मन्नोदिवाहाय गोविन्द प्रीतोयामनयद्रह ॥

पद्म पुराण—पद्म पुराण में राधा का उल्लेख इस प्रकार मिलता है—

“यथाराधा प्रिया विष्णोस्तस्याकुण्डेप्रिये तथा ।

सर्वगोपीषु संवेका विष्णोरत्यन्तबल्लभा ॥”

इस श्लोक में राधा का स्पष्ट उल्लेख है । इसमें उन्हें विष्णु-प्रिया बताया गया है । कृष्ण विष्णु का अवतार थे । अतः वह कृष्ण की प्रिया हुई ।

भार्कण्डेय चण्डी—इसमें भी राधा का वर्णन देवी रूप में मिलता है—

“प्राणाधिष्ठात्री या देवी राधा रूपा च सा मुने ।”

नारद पंचरात्र—इस ग्रन्थ में राधा को कृष्ण का वामांगी कहा गया है—

“श्रीकृष्ण रसिया राधा यद्वामांशेन सम्भवा ।”

मत्स्यपुराण—राधा की चर्चा एक स्थल पर इस पुराण में भी मिलती है—

“रुक्मणी द्वारावत्यानु राधा वृन्दावने वने ।”

वायुपुराण—इस पुराण में भी राधा की चर्चा मिलती है—

“राधा विलास रसिके कृष्णाख्यं पुरुषं परम् ।”

बराह पुराण—इस पुराणकार ने भी राधा का उल्लेख किया है—

“तत्र राधा समाश्लिष्यकृष्णभक्तिष्टकारणम् ।”

ब्रह्मवैवर्त पुराण—राधा कृष्ण की लीला का सबसे विस्तृत और रोचक वर्णन हमें ब्रह्मवैवर्त पुराण में मिलता है । किन्तु ब्रह्मवैवर्त पुराण की प्रामाणिकता सदिग्ध है ।

इनके अतिरिक्त रूप गोस्वामी, जीवगोस्वामी कविराज गोस्वामी आदि ने राधा के विकास-क्रम पर प्रकाश डालने की चेष्टा की है । उन लोगों ने श्रुति स्मृति, तन्त्रादि ग्रन्थों से सामग्री जुटाकर राधा की प्राचीनता और प्रामाणिकता सिद्ध करने का प्रयास किया है ।

रूप गोस्वामी ने अपने उज्ज्वलमणि के राधा-प्रकरण में कहा है कि—‘गोपालोत्तरतापनी’ में राधा गान्धवी नाम से विश्रुता है ।

एक परिशिष्ट में राधा माधव के साथ उदित है । तन्त्र की कथा में उल्लेख करके जीवगोस्वामी ने कहा है—“हलादिनी जो महाशक्ति है, सब शक्ति वरीयसी है—वही राधा तत्सार भाव रूपा है ।” तन्त्र में यह बात ही प्रतिष्ठित है जीवगोस्वामी और कृष्णदास कविराज ने बृहद् गौतमीय तन्त्र से भी राधा के बारे में एक श्लोक ढूँढ़ निकाला है । जीवगोस्वामी ने ब्रह्म-संहिता की टीका में सम्मं हन तन्त्र से भी राधा के सम्बन्ध में एक श्लोक ढूँढ़ निकाला है ।

इस धार्मिक साहित्य के अतिरिक्त राधा का उल्लेख हमें लौकिक साहित्य में भी मिलता है । उसका संक्षिप्त निर्देश इस प्रकार किया जा सकता है ।

गाह सतसई—हाल सातवाहन ने ‘गाथा सप्तशती’ (गाह सतसई) नाम एक मुक्तक संग्रह तैयार किया था । वह रचना पहली शताब्दी के आस-पास

वताई जाती है। इस ग्रन्थ में एक स्थल पर राधा का संकेत भी मिलता है। वह पद इस प्रकार है—

“मुहमारुणतेकहण गोरअ राहिआए अवरोन्तो ।
एताए वलवर्णि अण्णाण विगोरअहरसि ॥”

अर्थात् हे कृष्ण ! तुम मुख मारुत के द्वारा राधिका के मुँह में लगे गोरज का अपनयन करके इन दूसरी नारियों के गौरव का अपहरण कर रहे हो।

पंचतन्त्र—राधा का उल्लेख पंचतन्त्र में भी मिलता है। यह ग्रन्थ बहुत प्राचीन है।

भट्ट नारायण का बेसी संहार—इस नाटक के नान्दी श्लोक में कालिन्दी के जल में रास के समय केलिकुपिता अश्रुमयी राधिका और उनके पति कृष्ण द्वारा किए गए अनुनय का उल्लेख मिलता है। भट्ट नारायण आठवीं सदी के पहले के कवि हैं। अतः स्पष्ट है कि आठवीं शती में ही राधा का विकास हो गया था।

ध्वन्यालोक में राधा-कृष्ण—ध्वन्यालोककार ने एक प्राचीन श्लोक उद्धृत किया है। उसमें राधा का “राधा रह साक्षिणाम्” कहकर स्पष्ट उल्लेख किया गया है।

अन्य साहित्यिक ग्रन्थ—उपर्युक्त ग्रन्थों के अतिरिक्त त्रिविक्रम भट्ट रचित नलचम्पू, दशवीं शताब्दी के कवीन्द्र वचन समुच्चय, भोजराज के सरस्वती-कठाभरण हेमचन्द्र के काव्यानुशासन, सद्भक्ति कर्णामृत, दसवीं सदी के भोज्जल कविकृत राधा विप्रलम्भ नामक नाटक, शारदा-तनय के भाव-प्रकाशन में उल्लिखित रामा राधा नाम नाटक, कवि कर्णकूट रचित अलंकार कौस्तुभ में राधा सम्बन्धी कन्दर्प मजरी नामक नाटक, नाटक लक्षण कोष में निदिष्ट राधा नामक वीथी आदि अनेक ऐसे प्राचीन ग्रन्थ हैं जिनमें पता चलता है कि राधा और माधव की प्रेम-कथा का प्रचार साहित्य-क्षेत्र में छठी शताब्दी के पूर्व तक में था।

परवर्ती राधा-कृष्ण सम्बन्धी साहित्य में गीत-गोविन्द, लीला शुक्र विल्वमंगल, कृष्ण कर्णामृत, उपामति, लक्ष्मणसेन के पुत्र केशवसेन के लिखे पद, आचार्य गोपक के पद, शतानन्द कवि के तथा चण्डीदास चैतन्य महाप्रभु के राधा-कृष्ण सम्बन्धी पद विशेष उल्लेखनीय हैं।

कृष्ण और राधा के उपर्युक्त क्रम-विकास के अध्ययन करने पर पता चलता है कि लौकिक और धार्मिक साहित्य में राधा और कृष्ण का विकास ठीक उसी रूप में हुआ जिस प्रकार प्राचीन साहित्य में शिव-पार्वती, नारायण-लक्ष्मी, ब्रह्मा-ब्रह्माणी आदि युग्मों का इतिहास मिलता है। हिन्दी साहित्य को राधा-कृष्ण के विकास की यह लम्बी-चौड़ी परम्परा प्राप्त हुई थी। इसी पृष्ठभूमि पर राधा और कृष्ण की प्रेम-लीलाओं का विकास हुआ है।

संस्कृत-साहित्य में कृष्ण-परम्परा का विकास यदि हम गाथा सप्तशती से मानें, जिसमें राधा-कृष्ण का समावेश हुआ है, तो निश्चयपूर्वक कहा जा सकता है

कि प्रथम शताब्दी के आस-पास साहित्य में कृष्ण-भावना की प्रतिष्ठा की जाने लगी थी। किन्तु उस ग्रन्थ में केवल राधा का ही वर्णन मिलता है, कृष्ण का नहीं। केवल आमीर जाति के एक शृगारी नायक के दर्शन होते हैं। सम्भव है वाद में यही कृष्ण हो गये हों। हमारी समझ में संस्कृत-साहित्य में सबसे प्रथम ग्रन्थ भास का 'बाल-चरित्र नाटक' है। इसमें कृष्ण की बाल-लीलाओं का वर्णन किया गया है। इसी समय के आस-पास, लगभग १५० ई० के समीप लिखे गए 'केसवत' नामक एक नाटक का उपलब्ध है। इसमें कृष्ण का स्पष्ट उल्लेख तो नहीं है, किन्तु कृष्ण सम्बन्धी लीलाओं का संकेत अवश्य है।

संस्कृत में कृष्ण-काव्य से सम्बन्धित सर्वप्रथम महाकाव्य 'शिशुपाल वध' है। इसमें यद्यपि कृष्ण की कथा को प्राधान्य न देकर शिशुपाल की कथा को ही अधिक महत्त्व दिया गया है, किन्तु कृष्ण की अवतारणा इसमें आदर के साथ की गई है। इसके पश्चात् कुछ और ग्रन्थ लिखे गए। इनमें 'कृष्णकणामृत' बहुत प्रसिद्ध है। इसमें कृष्ण-भक्ति सम्बन्धित भावों की अभिव्यक्ति मिलती है। कृष्ण काव्य-धारा का महत्त्वपूर्ण ग्रन्थ 'गीत-गोविन्द' जयदेव-रचित है। गीत-गोविन्द में कृष्ण और राधा का शृंगार-परक रूप चित्रित किया गया है। इसके पश्चात् रूप गोस्वामी की पदावलियाँ भी आती हैं। यह भी जयदेव के अनुसरण पर लिखी गई जान पड़ती है। इनका ही अनुसरण समस्त परवर्ती कृष्ण-काव्यधारा के कवियों ने किया। हिन्दी में कृष्ण-काव्यधारा के आदि-कवि उमापति और विद्यापति ही माने जा सकते हैं।

संस्कृत में कृष्ण काव्य-धारा को प्रभावित करने वाले उपादान

(अ) धार्मिक ग्रन्थ—(१) संहिताएँ और उनकी देन—(क) सामवेद (सगीत)। (ख) ऋग्वेद (कृष्ण-भावना)। (ग) यजुर्वेद (कृष्ण-भावना)।

(२) उपनिषद्—(क) इसके बाद उपनिषदों में सर्वाधिक प्रभाव नृसिंहोपनिषद् है। इसमें बलराम की चर्चा आई है।

(ख) छान्दोग्योपनिषद्—इसमें कृष्ण का वर्णन है।

(३) पुराण ग्रन्थ—महापुराण अर्थात् भागवत, हरिवंश पुराण, अग्नि पुराण, ब्रह्मवैवर्त पुराण, वायु पुराण आदि में कृष्ण की चर्चा मिलती है।

(४) भक्ति के शास्त्रीय ग्रन्थों का प्रभाव—इसमें नारद का भक्ति-सूत्र, शाण्डिल्य का भक्ति-सूत्र, भक्ति रसामृत-सिंधु, देवी मीमांसा आदि में भी कृष्ण भावना मिलती है।

(आ) संस्कृत के गीत साहित्य का प्रभाव—

(१) कालिदास आदि-कवियों के श्रेष्ठ गीत-काव्य।

(२) स्तोत्र साहित्य—आश्चर्य की बात है कि संस्कृत के सभी साहित्य-कारों ने इसकी उपेक्षा की है। किन्तु कृष्ण काव्य-धारा संस्कृत के स्तोत्र साहित्य से बहुत प्रभावित है।

(३) सप्तशतियाँ, शतक और पचाशिकाएँ—सप्तशतियों के अन्तर्गत 'गाथा-सप्तशती', 'आर्या-सप्तशती' आते हैं।

शतको के अन्तर्गत 'अमरु शतक' और 'भर्तृहरि शतक' आते हैं।

पचाशिकाओं के अन्तर्गत 'चौर पचाशिका', 'चड़ी कुच पचाशिका' आदि विशेष उल्लेखनीय हैं। इन सबका प्रभाव कृष्ण काव्य-धारा पर पड़ा है।

(इ) संस्कृत साहित्य के काम साहित्य का प्रभाव—यद्यपि इसका प्रत्यक्ष प्रभावती दिखाई नहीं पड़ता, किन्तु इनकी नकल करने वाले अधिक हैं। रीतिकाल पर इसका प्रभाव सर्वाधिक पड़ा है।

(ई) संस्कृत का भक्ति साहित्य—संस्कृत में भक्ति-परक-साहित्य की बहुलता है। उपनिषदों में ज्ञान के साथ-साथ भक्ति को भी महत्त्व दिया गया है। सूत्र-साहित्य में इसका अच्छा विकास दिखाई पड़ता है। नारद भक्ति-सूत्र में बहुत से भक्ति के आचार्यों के नाम दिए गए हैं। किन्तु आजकल उनमें से दो-एक आचार्यों के ग्रन्थ ही उपलब्ध हैं। भक्ति मार्ग से सम्बन्धित रचनाओं में महाभारत का नारायणोपाख्यान भागवत्, भगवद्गीता, अगिरा का दैवी रस-सूत्र, शाण्डिल्य का भक्ति-सूत्र, नारद का भक्ति-सूत्र, रामानुज के भाष्य तथा कुछ वैष्णव आगम ग्रन्थ आते हैं। इन ग्रन्थों में सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण ग्रन्थ नारद भक्ति-सूत्र हैं। मध्यकालीन सत या भक्त इनसे बहुत अधिक प्रभावित थे। कबीर, जो निर्गुण सम्प्रदाय के प्रतिनिधि माने जाते हैं, नारदीय-भक्ति के ही व्याख्याता थे।

“भगति नारदी हृदय न आई, काछ फूछ तन दीना।”

वैष्णव धर्म में भक्ति को प्रेम-विशिष्ट माना गया है। नारद ने “सात्वस्मिन् परम प्रेम रूपा भक्ति”, शाण्डिल्य ने “सा परानुरक्तिरश्वरे” कहकर भक्ति की प्रेम-विशिष्टता ही व्यक्त की है। रामानुजाचार्य ने भी स्नेहपूर्वक किए गए भगवान् के अनुष्ठान को ही भक्ति कहा है। बल्लभाचार्य के प्रभाव से नारद की प्रेम-विशिष्टा भक्ति का विकास-लीला-भक्ति के रूप में हुआ। “लीलाया प्रयोजनत्वात्” कहकर उन्होंने भक्ति के प्रयोजन को भगवान् की लीला का श्रवण, दर्शन और मनन के रूप में ही ध्वनित किया है। इस लीला-भक्ति का प्रभाव सगुण भक्ति-धारा पर विशेष रूप से दिखाई पड़ता है।

(उ) संस्कृत के काव्य ग्रन्थों का प्रभाव—मध्यकालीन भक्ति-साहित्य प्रधान रूप से दो धाराओं में विकसित हुआ—(१) प्रबन्ध, और (२) गीत। इनमें से प्रबन्ध-धारा के कवि, और विशेषकर उसके प्रतिनिधि कवि, सर्वशास्त्र पारंगत विद्वान् थे। काव्यशास्त्र सम्बन्धी सिद्धान्तों का उनके काव्यों में बड़े विस्तार के साथ वर्णन किया गया है। अतएव इसके ज्ञान के लिए उन्होंने अपने पूर्ववर्ती कवियों के महाकाव्यों, साहित्य के शास्त्रीय ग्रन्थों तथा आचार्यों के काव्यशास्त्रों का थोड़ा-बहुत अध्ययन अवश्य किया होगा। तुलसी का रामचरितमानस शास्त्र की कसौटी पर कसा हुआ सच्चा महाकाव्य है। यह बात ही इस बात की पुष्टि करती है कि तुलसी ने संस्कृत के साहित्य का विधिवत् अध्ययन किया था। रामायण पर अनर्घ राघव, हनुमन्नाटक,

वाल्मीकि रामायण, पद्म पुराण, अघ्यात्म रामायण आदि ग्रन्थों का पूर्ण प्रभाव लक्षित होता है। इससे स्पष्ट होता है कि प्रबन्ध-काव्य लिखने वाले महाकवियों ने संस्कृत के राम-कथा-परक साहित्य का अध्ययन करने के पश्चात् काव्य-रचना की थी। ऐसा भी अनुभव होता है कि उन्होंने अपने पूर्ववर्ती बहुत से साहित्यिक ग्रन्थों की कल्पनाओं और चित्रों को भी अपनाया है।

उनके उपमान और उत्प्रेक्षाएँ तो कवि-परम्परागत हैं ही। उनमें पाई जाने वाली बहुत सी कवि-प्रसिद्धियाँ प्राचीन काव्य-ग्रन्थों से ही ली गई हैं।

संस्कृत की कृष्ण-काव्य-धारा में गीत-काव्य-धारा की बड़ी प्रतिष्ठा रही है। गीति-काव्य की परम्परा संस्कृत में बहुत प्राचीन है। इसका आदि-ग्रन्थ सामवेद कहा जा सकता है। इसके पश्चात् संस्कृत के गीत और रीति-काव्य का अच्छा प्रचार हुआ, और इस विकास का पर्यवसान पद्यावली-साहित्य में दिखाई दिया। रूप गोस्वामी की पद्यावलियाँ गीति-काव्य की सुन्दर रचनाएँ हैं। गीत गोविन्द ने भी गीत-परम्परा को समृद्ध किया है। इन्हीं दो ग्रन्थों के अनुकरण पर हिन्दी की कृष्ण गीति-काव्य-धारा विकसित हुई जान पड़ती है। यद्यपि पद्यावली-परम्परा का उदय उमापति से माना जाना चाहिए किन्तु इस कवि के सम्बन्ध में अभी खोज नहीं हुई है। अतएव हिन्दी गीति-काव्य परम्परा के प्रथम ज्ञात कवि विद्यापति ही कहे जा सकते हैं। कृष्ण काव्य-धारा पर विद्यापति का बड़ा गहरा प्रभाव पड़ा है।

(ऊ) पुराणों का प्रभाव—कृष्ण काव्य-धारा पर पुराणों का भी प्रभाव दिखाई देता है। भागवत् महापुराण तो इस धारा के कवियों का मूल प्राण ही है। कृष्ण-लीला एक प्रकार से भागवत् की ही देन है। भागवत् के अतिरिक्त अग्नि पुराण, ब्रह्मवैवर्त पुराण, वायु पुराण आदि का भी प्रभाव इन कवियों पर स्पष्ट देखा जा सकता है। इन पुराणों के समान ही लिखे गए बहुत से आधुनिक उपनिषदों ने भी इस धारा को प्रभावित किया। इनमें नृसिंहोपनिषद्, गोपालतापनीयोपनिषद् सर्वप्रमुख हैं।

(ए) संस्कृत के दर्शन-साहित्य का प्रभाव—कृष्ण काव्य-धारा को भारतीय दर्शनशास्त्र ने बहुत अधिक प्रभावित किया है। मध्य काल में बहुत से आचार्यों द्वारा प्रवर्तित विविध दर्शन-पद्धतियों ने सम्प्रदायों का रूप धारण कर लिया था। कृष्ण काव्य-धारा की विविध परम्पराएँ इन्हीं से सम्बन्धित हैं।

कृष्ण काव्य-धारा की विविध परम्पराएँ और उनके कवि

परम्परा	कवि
(१) सनकादि सम्प्रदाय	श्री भट्ट और हित हरिवंशदास
(२) सखी सम्प्रदाय	श्री व्यास और ध्रुवदास
(३) रुद्र सम्प्रदाय	कन्होवाजी और ध्रुवदास
(४) वल्लभाचार्य सम्प्रदाय	अष्टछाप के कवि

(५) टट्टी सम्प्रदाय	स्वामी हरिदास
(६) मध्वाचार्य का ब्रह्म सम्प्रदाय	जयदेव, विद्यापति, चण्डीदास
(७) चैतन्य का गौरीय सम्प्रदाय	रूप सनातन, जीव गोस्वामी
(८) प्रेममार्गी सम्प्रदाय	मीरा और फुटकर कवि ।

अष्टछाप के कवि और उनकी प्रमुख प्रवृत्तियाँ

कृष्ण काव्य-धारा का प्रयोग सामान्यतया अष्टछाप और वल्लभ सम्प्रदाय के लिए होता है, क्योंकि कृष्णोपासकों की यही धारा सर्वप्रमुख रही है। इसे मैं कृष्ण काव्य-धारा की प्रतिनिधि धारा मानता हूँ। अतः इसी की प्रवृत्तियों का संक्षेप में उल्लेख करूँगा।

अष्टछाप की स्थापना और कवि—स्वामी वल्लभाचार्यजी की प्रेरणा से श्रीनाथजी के मन्दिर में कीर्तन के लिए आठ कृष्ण-भक्त गायकों की नियुक्ति की गई थी। इनमें से चार आचार्यजी के शिष्य थे और चार उनके पुत्र विठ्ठलनाथजी के शिष्य थे। विठ्ठलनाथजी ने इन्हीं आठ पर अपने आशीर्वाद की छाप लगाई थी। इसी लिए ये कवि अष्टछाप के कवि कहलाए। इन आठों के नाम क्रमशः सूरदास, परमानन्ददास, कुम्भनदास, कृष्णदास, नन्ददास, चतुर्भुजदास, गोविन्दस्वामी और छीतस्वामी हैं। चौरासी वैष्णवों की वार्त्ता के अनुसार “वाणी तो सब अष्टछाप की समान है।”

वर्ण-विषय—इन सब कवियों ने श्रीकृष्ण काव्य-लीलाओं को ही अपनी वाणी का उपास्य बनाया था। सूर ने सम्पूर्ण भागवत् की कथा को पद्यबद्ध करने का प्रयास किया था, किन्तु उनकी वृत्ति भगवान् की बाल्यकालीन और यौवनकालीन लीलाओं के वर्णन में ही अधिक रमी थी। नन्ददास ने अपने को कृष्ण की प्रणय-लीलाओं के ही कुछ मार्मिक प्रसंगों को लेकर अपनी रचनाएँ लिखी हैं। अन्य ६ कवियों ने भी कृष्ण-लीला के रोचक और भावपूर्ण प्रसंगों को लेकर ही अपनी वाणी को कृतार्थ किया है। इस प्रकार अष्टछाप के कवियों की वर्ण्य निधि मूलतः कृष्ण-लीला थी।

गीत-शैली—अष्टछाप के कवियों ने कृष्ण-लीला का कीर्तन गीत-शैली में किया है। गेय पदों में रसात्मक प्रसंगों के भावपूर्ण चित्र प्रस्तुत करना ही इनके गीत-काव्य का लक्ष्य रहा है। इनके पदों में हम भावुकता और वाग्विदग्धता का सुन्दर समन्वय मिलता है। अष्टछाप के इन कवियों के गीत-काव्य की प्रधान विशेषता संगीतात्मकता है। सूर के सम्बन्ध में लिखे गए आचार्य शुक्ल के निम्नलिखित शब्द सम्पूर्ण अष्टछाप के कवियों पर लागू होते हैं। “सूर की रचना जयदेव और विद्यापति के गीत-काव्यों की शैली पर है, जिसमें स्वर और लय के सौन्दर्य का भी रस-परिपाक में बहुत कुछ योग रहता है। सूरदास में कोई राग या रागिनी छूटी न होगी। इससे वह संगीत प्रेमियों के लिए बड़ा भारी खजाना है।” यह कहने में सकोच नहीं है कि यह कवि केवल कवि ही नहीं, उच्चकोटि के गायक भी थे। यह बात निम्नलिखित उद्धरणों से प्रमाणित है।

“दिन दस लेहु गोविन्द गाई ।”—इत्यादि,—सूरदास

“भाई हो हम गोविन्द के गुन गाऊँ ।”—कुम्भनदास

“मेरे तो गिरधर ही गुन गान ।”—कृष्णदास

इन उद्धरणों से प्रकट है कि इनका लक्ष्य भगवद् लीला का गान करना भी था ।

रस—अष्टछाप के कवियों में हमें वात्सल्य, शृंगार या भक्ति एव शान्त रस का सुन्दर परिपाक दिखाई पड़ता है । इन चारों रसों का शायद ही कोई अंग या स्वरूप ऐसा रह गया हो जिसका मार्मिक उद्घाटन इन रसिक भक्तों ने न किया हो ।

उपासना भाव—इस सम्प्रदाय के भक्तों की उपासना-पद्धति मधुर भाव-प्रधान थी । मधुर भाव के अतिरिक्त इन कवियों में हमें सख्य भाव की भी प्रधानता मिलती है । इन दोनों ही भावों की अभिव्यक्ति में किसी प्रकार की मर्यादा को महत्त्व नहीं दिया गया है । परमानन्ददास के निम्नलिखित शब्द अष्टछाप के कवियों की उपासना-पद्धति का प्रतिनिधित्व करते हैं—

“मैं तो प्रीति श्याम सो कीन्हों ।

कोऊ निन्दौ कोऊ बन्दौ, अब तौ यह धरि दीनी ॥”—परमानन्द

भाषा—अष्टछाप के कवियों की भाषा स्वाभाविक चलती हुई सरस ब्रज-भाषा है । काव्योद्भेक से इसमें कहीं-कहीं संस्कृत के शब्दों का प्रयोग भी मिल जाता है, किन्तु वे संस्कृत-प्रधान भाषा लिखने में अपना गौरव नहीं समझते थे । इनकी भाषा स्वाभाविक और अप्रयत्नज, अलंकारों के औचित्यपूर्ण प्रयोगों के कारण स्वर्ण सुगन्ध का उदाहरण प्रस्तुत करती है । इतना होते हुए भी यह कहने में कोई सकोच नहीं है कि ये कवि बहुत पढ़े-लिखे, साहित्य और भाषा शास्त्र के पारंगत विद्वान् नहीं थे । अतः उनमें कहीं-कहीं अव्यवस्थित वाक्य-रचना और शब्दों की अनावश्यक कुरूप तोड़-मरोड़ की प्रवृत्ति भी दिखाई पड़ती है । इनकी भाषा में कुछ व्याकरणिक दोष भी पाए जाते हैं । इनकी प्रचुरता सूर जैसे महाकवि में भी मिलती है । उदाहरण के लिए हम सूर के सूल, राहत आदि शब्दों को ले सकते हैं । सूल शब्द का प्रयोग उन्होंने कहीं स्त्रीलिंग में, आर कहीं पर पुल्लिंग में किया है । राहत शब्द रहत के लिए प्रयुक्त किया गया है । इस प्रकार के सैंकड़ों उदाहरण दिये जा सकते हैं ।

दार्शनिक पक्ष—अष्टछाप के कवि दार्शनिक दृष्टि से बल्लभाचार्य के शुद्धाद्वैत के अनुयायी थे । आचार्य शंकर को अद्वैतवाद के साथ माया की कल्पना करनी पड़ी थी । आचार्य बल्लभ ने उससे माया का वहिष्कार कर उसे शुद्ध कर दिया । उन्होंने ब्रह्म की आविर्भाव और तिरोभाव शक्ति के सहारे ब्रह्म जीव और जगत् का निरूपण किया था । इनका कहना था कि ब्रह्म की तीन शक्तियाँ प्रधान हैं—सत्, चित् और आनन्द । ब्रह्म में इन तीनों का आविर्भाव रहता है । जीव में सत् और चित् का आविर्भाव और आनन्द का तिरोभाव रहता है तथा जगत् में केवल सत् का आविर्भाव और चित् और आनन्द का तिरोभाव रहता है । उन परमात्मा की उच्चतम् स्वरूप सगुण कृष्ण रूप है । यह रूप

गो-लोक में रहता है। ब्रज में वह अपनी समस्त शक्तियों और विभूतियों सहित अवतार लेता है। भक्तों का उद्देश्य उन कृष्ण की पुष्टि या अनुग्रह प्राप्त करना है। उस अनुग्रह की प्राप्ति के लिए एक विस्तृत सेवा-मार्ग का विधान किया गया। यह सेवा-मार्ग ही पुष्टिमार्ग के नाम से प्रसिद्ध है। यह शुद्धाद्वैतवाद का व्यवहार पक्ष है। अष्टछाप के कवियों ने शुद्धाद्वैत के दोनों पक्षों को अपने पूर्ण रूप में स्वीकार किया है।

काव्यत्व—अष्टछाप के कवियों की वाणी में हमें स्वाभाविक साहित्यिकता का सुन्दरतम रूप मिलता है। इन कवियों की काव्यगत विशेषताओं का यदि संक्षेप में निर्देश करना चाहे तो कहेंगे कि परम सहृदय और भावुक कवियों ने भावना, कल्पना, और वक्रता तीनों को अपनी वाणी में विकास के चरम सौन्दर्य तक पहुँचा दिया था। भावनामूलक सरसता, कल्पनामूलक चित्रात्मकता और मानव-मन की सूक्ष्मातिसूक्ष्म वृत्तियों को तिलमिला देने वाली वचन-वक्रता की विविध भूमिकाओं के साथ ऐसा समन्वित सौन्दर्य उद्घाटित किया है, जैसा कि शायद ही किसी विश्व कवि ने किया हो। अपनी इसी विशिष्टता के कारण इस धारा के कवि ससार के महान् कवियों में अपना महत्त्वपूर्ण स्थान निर्धारित कर सकते हैं।

कृष्ण काव्य-धारा का परवर्ती साहित्य पर प्रभाव

(१) सात्विक भक्ति के स्थान पर बल्लभाचार्य ने मर्यादा-विहीन लीला-भक्ति की स्थापना की थी। आचार्यजी के द्वारा मर्यादा की उपेक्षा की जाने के कारण परवर्ती कवियों ने भक्ति के स्थान पर मर्यादा-विहीन शृंगार करना आरम्भ कर दिया। इसीलिए रीतिकाल का उदय हुआ।

(२) बल्लभाचार्य के प्रभाव से भक्ति में ऐश्वर्य और समृद्धि तथा महन्तवाद का प्रवर्तन हुआ। महन्तवाद का आदर्श 'केसर की चविकर्याँ चले हैं' बन गया। इसका परिणाम यह हुआ कि वैष्णव वैभव मुगल वैभव से मिलकर शृंगार का सृजन करने लगा।

(३) लीला भक्ति के अधिक विकास के कारण अर्थ का स्थान अनर्थ ने ले लिया। लीला के स्थान पर राधा और कृष्ण की नग्न क्रीड़ाएँ चित्रित की जाने लगी। साधारण कवियों ने उन्हें और भी वीभत्स रूप दिया।

(४) कृष्ण काव्य-धारा के कवियों में जीवन के विविध अंगों को समेटने की कामना बनी हुई थी। यद्यपि वे राम काव्य-धारा के कवियों के समान सफल नहीं हुए, किन्तु उनका लक्ष्य भगवान् के लोकरजक स्वरूप की प्रतिष्ठा करना ही था। इस लोकरजक रूप का परवर्ती कवियों ने बड़ा दुरुपयोग किया और घोर शृंगार की अवतारणा की गई। जीवन के अन्य समस्त पक्ष भुला दिए गये। परिणाम यह हुआ कि दृष्टिकोण सकुचित होकर अमौलिक बन गया। परम्परा-पालन के रूप में इनका लक्ष्य शृंगार-चित्रण ही रह गया।

(५) मनुष्य सदा से अपनी काम-वासनाओं को किसी आवरण में छिपाने की चेष्टा करता आया है। रीतिकालीन कवियों ने अपनी वासनाओं को राधा कृष्ण

स्वाभाविक सम्पर्क बढ़ता जा रहा था । इसके फलस्वरूप भारतीय धार्मिक विचार धारा, कला एवं व्यक्तित्व से पूर्णतया प्रभावित हुई । रीतिकालीन कविता पर य प्रभाव प्रत्यक्ष लक्षित होता है ।

(ख) शाहजहाँ के समय में देश में सर्वत्र वैभव और ऐश्वर्य का ही प्रभु और प्रसार था । कला अपने भव्य रूप में विकसित हो रही थी । इसका प्रभाव रीतिकालीन कविता पर बहुत स्वस्थ पड़ा । कला का बहुमुखी विकास प्रारम्भ हुआ । किन्तु थोड़े ही दिनों में औरंगजेब के विद्वेषपूर्ण कर्कश व्यवित्व ने कला को कोमल कलेवर पर ऐसा कुठाराघात किया कि वह सदा के लिए कुरूप हो गई ।

(ग) नैतिक स्थिति—इस युग की नैतिक स्थिति बहुत खराब थी । उसमें कुछ चित्रण तुलसीदास ने अपने कलियुग वर्णन में किया है । उस समय के नैतिक पतन का पता हमें इतिहास ग्रन्थों से लगता है । मुगल राजकुमार जहाँदार ख बाराह वर्ष की अवस्था से ही बाजारों में घूम-घूम कर स्त्रियों को छेड़ने लगा था । इतिहासकारों ने लिखा है कि उसकी एक रक्षिता उसके ऊपर इतना अधिक शासन करती थी कि वह उसे खुले दरबार में सामन्तों के सामने गालियाँ देती थी । इस स्त्री का नाम लालकुँवर था । मिर्जा तबक्कुल के कारनामों से इतिहास काला है । मुसलमानों तक ही यह नैतिक पतन सीमित नहीं था । मुगल सम्राटों की नकल करने वाले भी इसी प्रकार स्वैर हो चले थे । मारवाड़ नरेश विजयसिंह की पासदनी नामक वेश्या लालकुँवर की ही तरह उन्हें दरबार में अपमानित कर सकती थी । मुगल राजमहल की दशा और भी अधिक खराब थी । एक-एक बादशाह के महल में दो-दो सहस्र स्त्रियाँ रहती थी । एक व्यक्ति के लिए इन समस्त स्त्रियों की देखभाल करना असम्भव था । परिणामस्वरूप घोर व्यभिचार फैला । मुसलमानों की कुछ सामाजिक प्रथाएँ भी नैतिक पतन का कारण थी । जैसे विवाह में केवल दूध का बचाव । यह सर्वाधिक व्यभिचार की उत्तरदायिनी प्रथा है । एक ही घर में एक पिता की दो स्त्रियों की सतानें परस्पर प्रणय अभिसार किया करती थी । इसका प्रभाव थोड़ा-बहुत हिन्दुओं पर भी पड़ा । राजमहल में ऐश्वर्य और विभूति लोटी-लोटी फिरती थी । ललित विलासिता निस्सकोच भाव से नग्न हो उठी । उस समय के अमीरों और रईसों का लक्ष्य केवल विलास के मसालों को एकत्र करना था । पद्माकर ने अपने इस पद में तत्कालीन विलासिता का अच्छा चित्रण किया है—

“गुल गुली गिल में, गलीचा है, कहे पद्माकर त्यों गजक है,”

“गिजा है, सजी लज है, सुरा है, सुराही है, और प्याला है ।”

“शिशिर के पाल को न व्यापत फसाला तिन्हें

जिनके यह सब अधीन एते उदित मसाला है ।

तान तुक वाला है, विनोद के रसाला है,

सुबाला है, दुशाला है, विशाला चित्रशाला है ।”

(घ) धार्मिक स्थिति—देश में वल्लभाचार्य के पुष्टिमार्ग की विविध गद्दियाँ स्थापित हो चुकी थी । वल्लभाचार्य ने पुष्टि मार्ग में भक्ति की मर्यादा को अनावश्यक

वतलाया है। मर्यादा की इस उपेक्षा के कारण पुष्टिमार्गीय भक्तों में वासना का प्रचार बढ़ा। महन्तो का लक्ष्य बहुत सी गोपियों की एकत्रित करके उनके साथ कृष्ण बनकर अभिसार करना था। मन्दिरों में ऐश्वर्य एवं भोग-विलास की सामग्रियाँ उपस्थित की गईं। कृष्ण के नाम पर व्यभिचार फैला। देवदासी और मुरलिका प्रथा भी इस घोर धार्मिक व्यभिचार को बल दिया। दूसरी ओर कृष्ण-भक्ति से सम्बन्धित अन्य उपशाखाएँ भी इन्हीं के अनुकरण पर विकसित होने लगी। उनमें भी व्यभिचार बढ़ा। परिणाम यह हुआ कि कवि लोग भक्ति को भुलाकर भगवान् की आड में वासना की तृप्ति करने लगे। राधा कन्हाई सुमरन के वहाने बीभत्स वासनात्मक प्रवृत्तियों का नग्न नृत्य होने लगा।

शंकराचार्य से लेकर बल्लभाचार्य तक जो भी दार्शनिक परम्पराएँ प्रचलित हुई थी वे सब क्षीण हो गईं। उनमें विद्वानों की रुचि न रही। सिद्धान्तों के स्थानों पर नायिका के अंगों का वर्णन होने लगा। आचार्य रूप गोस्वामी ने भक्ति में बड़ी कुशलैता से संमत्त नायिक भेद फिट कर दिया है। इस प्रकार धर्म और दर्शन क्षेत्र में भी विलासिता अँगोड़ाई भरने लगी।

(ड) साहित्य—मत कवियों के प्रयास से हिन्दी साहित्य का अच्छा विकास हुआ। उन्होंने भावों के परिष्कृत स्वरूप को जितना अधिक महत्त्व दिया उतना भाषा-सौष्ठव को नहीं। भाषा के विकास की बड़ी आवश्यकता थी। रीतिकाल में इस अभिन्न की पूर्ति हुई। इधर हिन्दी में कविता लिखने वाले कुछ ऐसे कवि भी हुए जो संस्कृत के प्रकाण्ड पंडित थे। केशव की गवोक्ति तो लोक-प्रसिद्ध है ही। इसी प्रकार और भी बहुत से कवि हुए जो संस्कृत के अच्छे विद्वान् थे। इनके प्रयास से रीतिकाल में संस्कृत के काव्य-शास्त्र और शृंगार साहित्य की अच्छी अवतारण हुई। संस्कृत में आचार्य लोग प्रायः कवि और आचार्य दोनों हुआ करते थे। हिन्दी कवियों ने संस्कृत की इस प्रवृत्ति को यथावत ग्रहण किया। वे भी आचार्य और कवि दोनों एक साथ ही बनाना चाहते थे, किन्तु अधिकांश रीतिकालीन कवि आचार्य बनने के अधिकारी नहीं थे। इसका फल यह हुआ कि वे न तो आचार्य ही बन सके और न कवि ही। संस्कृत के सूत्र साहित्य, काम साहित्य काव्य-शास्त्रीय साहित्य तथा शैतक साहित्य का रीतिकालीन हिन्दी साहित्य पर बहुत प्रभाव पड़ा। केशव आदि कवि तो कादम्बरी, वासवदत्ता आदि प्राचीन कवियों की उक्तियों का ही पिष्टपेषण करते रहे थे। इधर साहित्य-लोक से हटकर केवल कुछ राजाओं व सामन्तों के राज-दरबार में ही केन्द्रित हो गया। राज-दरबार की सारी मनोवृत्तियाँ समस्त शिष्टाचार सम्पूर्ण विलासिता साहित्य में प्रतिष्ठित हो गईं। रीतिकालीन साहित्य इसलिए बहुत ही सकुचित, रूढिगत, और व्यक्तित्व-विहीन हो गया। कवियों का लक्ष्य कविता के लिए कविता करना नहीं था। वे अधिकतर धन के लिए और अपने आश्रयदाताओं की तुष्टि के लिए ही कविता करते थे। यही कारण है कि उनके काव्य में वैयक्तिक अनुभूतियों की अभिव्यक्ति नहीं हो पाई है।

रीतिकाल का शास्त्रीय आधार

ऊपर हम सकेत कर चुके हैं कि रीतिकाल में सस्कृत का काव्य-शास्त्र अपनी सम्पूर्णता में अवतरित किया गया था। सस्कृत काव्य-शास्त्र में समय-समय पर विविध साहित्यिक वाद उदय होते रहे हैं यह वाद सम्प्रदायों के रूप में विकसित हुए थे। इनमें निम्नलिखित सम्प्रदाय बहुत प्रसिद्ध हैं।

(१) रस सम्प्रदाय, (२) अलंकार सम्प्रदाय, (३) ध्वनि सम्प्रदाय, (४) वक्रोक्ति सम्प्रदाय, (५) रीति सम्प्रदाय, तथा (६) औचित्य सम्प्रदाय।

कला का स्वरूप

रीतियुग अपनी कला-प्रियता के लिए प्रसिद्ध है। मुगल बादशाह विशेषकर शाहजहाँ और अकबर बहुत ही कलाप्रिय थे। अकबर के समय में कवि और संगीतज्ञों की प्रतिष्ठा की अधिकता थी। शाहजहाँ को काव्य और संगीत से उतना प्रेम नहीं था जितना स्यादत्य-कला से। जहाँगीर अपनी चित्रकला-प्रियता के लिए प्रसिद्ध हैं और गजेब के समय में समस्त कलाओं को निर्दयतापूर्वक कुचल दिया गया। मृतकावस्था को प्राप्त कला में पुनः जीवन फूँकने का श्रेय मुहम्मदशाह रंगीले को है उसके समय में अच्छे-अच्छे संगीतज्ञ और कलाकार हुए। शाहजहाँ और जहाँगीर के समय को रीतिकालीन कविता में थोड़ी मौलिकता भी थी किन्तु और गजेब के समय में कविता विलकुल निर्जीव हो गई है। और गजेब के कठोर व्यक्तित्व ने वीर काव्य धारा को जरूर उकसाने की चेष्टा की। सच तो यह है कि उस समय जो वीर रस पूर्ण कविताएँ लिखी गईं वे शृंगारी कविताओं से कहीं अधिक मौलिक हैं। बाद में यवन राजा कोरे रसिक और विलासी थे। काव्य-कला से उन्हें विशेष प्रेम नहीं था इसका परिणाम यह हुआ कि उनकी वृत्ति केवल नायिका-भेद वर्णन में ही रम सकी। यही कारण है कि परवर्ती रीतिकालीन साहित्यप्रधान रूप से नायिकाभेदक परिगणन-मात्र है। उसे अलंकारों की मधुमयी मोहक मजूषा रम सकी कहा जा सकता है। हम ऊपर बता चुके हैं कि यवन बादशाहों के हरम में, दो-दो हजार रमणियाँ थीं। इनमें से वृद्धाएँ दूती-कृत्य करती थीं। युवतियों में अपने सौन्दर्य सम्बन्धी प्रदर्शनों की होड़ लगी रहती थी, इससे वासक सज्जाओं को सीधी प्रेरणा मिली होगी। यवन राजमहल में होने वाले परकीयाभिसार का साहित्य में विविध अभिसारिकाओं के रूप में अवतरण हुआ। इन तमाम परिस्थितियों का प्रभाव रीतिकालीन-साहित्य पर प्रायः प्रत्यक्ष परिलक्षित होता है।

रीतिकालीन परम्पराएँ

रीतिकालीन-साहित्य की परम्परा की दृष्टि से निम्नलिखित वर्गों में विभाजित कर सकते हैं—

(१) अलंकारवादी वर्ग।

(२) अलंकार और रस तथा अन्य अंगों को लेकर चलनेवाला वर्ग।

(३) वीर रस और रीतिधारा दोनों का मिश्रण करनेवाला वर्ग।

- (४) प्रबन्ध रचना करनेवाला वर्ग ।
 (५) भक्ति भावना को लेकर चलनेवाला वर्ग ।
 (६) नीति रचना करनेवाला वर्ग ।

(१) अलंकारवादी वर्ग—संस्कृत साहित्य में बहुत दिनों तक अलंकारवादियों का बोलवाला रहा । “अलंकार रहिता विधवेव भारती” का आदर्श लेकर चलने वाले कवि अलंकार और अलंकार्य का भेद भूल गये । हिन्दी में इस वर्ग के प्रमुख मुखिया केशवदास हैं । केशव, दण्डी, रुयक, वामन, उद्भट आदि प्राचीन अलंकारवादी आचार्यों के अनुयायी थे । केशव की इस परम्परा का अनुसरण हिन्दी साहित्य में बहुत कम किया गया है । इसीलिए शुक्लजी ने केशव की गणना भक्तिकाल के फुटकर कवियों में की है, रीतिकाल में नहीं ।

(२) अलंकार, रस तथा अन्य अंगों को लेकर चलनेवाला वर्ग—दूसरे वर्ग के प्रमुख प्रवर्तक चिन्तामणि त्रिपाठी हैं । यह कोरे अलंकारवादी नहीं थे । यह रस, अलंकार, नायिका-भेद आदि काव्य-शास्त्र के विविध अंगों को लेकर चले थे । उन्हें हम मम्मट का अनुयायी कह सकते हैं । मम्मट ने भी रस, अलंकार, ध्वनि आदि सभी का विवेचन किया है ।

इनके प्रमुख रीतिग्रन्थ तीन थे—‘काव्य-विवेक’, ‘कविकुल कल्पतरु’ और ‘काव्य प्रकाश’ । इन्होंने छन्दशास्त्र पर भी एक पुस्तक लिखी थी । चिन्तामणि त्रिपाठी की परम्परा का अनुसरण उनके परवर्ती अनेक कवियों ने किया । उनमें से विहारी, देव, मतिराम, पद्माकर, भिखारीदास, रसलीन बहुत प्रसिद्ध हैं । विहारी और मतिराम ने अपनी सतसङ्गों की रचना करके संस्कृत की सतसङ्गों की परम्परा को पुनर्जीवित करने की चेष्टा की । किन्तु इनके पश्चात् मौलिक सतसङ्गों नहीं लिखी गईं । सभी अनुकरणमात्र थीं । भिखारीदास लक्ष्य-लक्षण ग्रन्थ लिखनेवालों में अग्रगण्य हैं । जैसा कि हम ऊपर कह चुके हैं कि संस्कृत के बहुत से आचार्यों की यह प्रवृत्ति थी कि वे काव्यशास्त्र के सिद्धान्तों का उल्लेख कर उनके लिए स्वयं उदाहरण रचते थे । हिन्दी के कवियों ने इस परम्परा का अनुसरण किया । केशव आदि दो एक विद्वान् कवियों को छोड़कर अधिकांश रीतिकालीन कवि संस्कृत काव्य-शास्त्र के मर्मज्ञ नहीं थे । अतः वे या तो मिथ्या मौलिकता का प्रदर्शन करते थे या फिर संस्कृत ग्रन्थों का छायानुवाद करते थे । कभी-कभी वे साहित्यिक चोरी भी करते थे जैसे देव का छल नामक सचारी । वह नया नहीं है । रस-तरंगिणी से लिया गया है । इसी तरह से लोक-प्रसिद्ध भूपण का “भाविक छन्द” भी नया नहीं है । दासजी की अतिशयोक्तियाँ भी चुराई हुई हैं । इन आचार्यों का विवेचन भी उतना सूक्ष्म नहीं है जैसा कि एक आचार्य से आशा की जाती है ।

(३) वीर रस और रीतिधारा की मिश्रित करनेवाले वर्ग के प्रमुख कवि भूपण माने जाते हैं । उन्होंने शृंगार के स्थान पर वीर का रसराजत्व दिखाया है । यह राष्ट्रीय कवि कहे जाते हैं । इन्होंने लक्ष्य ग्रन्थों को भी लिखा है । इनके प्रमुख

ग्रन्थ 'शिवावावनी', 'छत्रसाल', 'शिवराजभूषण', 'भूषण हजार' आदि हैं। इन्हीं के वर्ग में हम पद्माकर को भी ले सकते हैं। इन्होंने 'हिस्मत बहादुर' नामक पुस्तक लिखी है।

(४) इस युग में प्रबन्धत्व की प्रवृत्ति भी परिलक्षित हुई। किन्तु जो प्रबन्ध-ग्रन्थ पाये जाते हैं वे प्रबन्धत्व की दृष्टि से असफल हैं जैसे केशव की 'रामचन्द्रिका' पद्माकर का 'रामरसायन', ब्रजवासीदास का 'ब्रजविलास' आदि।

(५) इसी युग में कुछ भक्ति-परक ग्रन्थ भी लिखे गये। इन ग्रन्थों में राधा और कृष्ण की ही चर्चा है। यद्यपि कि राधा कन्हाई सुमिरन के बहाने इस युग के हर एक कवि ने ही रस धारा बहाई थी किन्तु कुछ कवि शुद्ध भक्त कवि भी थे जैसे हित वृन्दावनदास और जनकराज किशोरीशरण आदि।

(६) नीति सम्बन्धी धारा भी उल्लेखनीय है। इस धारा के प्रमुख कवि गिरधर, वृन्ताल और घाघ आदि हैं।

रीतिकालीन प्रवृत्तियाँ

(१) रीतिकाल के काव्य का रूपावरण—रीतिकाल की रचनाएँ अधिकतर मुक्त हैं। प्रबन्ध-रचनाओं का एक प्रकार से अभाव ही है। जो थोड़े-बहुत प्रबन्ध-काव्य लिखे गए थे वे कला की दृष्टि से असफल समझे जाते हैं।

(२) लक्ष्य-लक्षण ग्रन्थ और आचार्यत्व—रीतियुग की सर्वप्रधान प्रवृत्ति लक्ष्य-लक्षण ग्रन्थों की है। रीतियुग के कवि लोग आचार्य और कवि दोनों ही बनना चाहते थे। किन्तु वे दोनों में से कुछ भी न बन सके। अतः हम उनको सफल आचार्य व सफल कवि दोनों में से कुछ भी नहीं कह सकते। आचार्यत्व की दृष्टि से रीतिकालीन कवियों की असफलता के निम्नलिखित कारण हैं—

(क) इन्होंने अधिकतर संस्कृत साहित्य का चलता-फिरता ज्ञान प्राप्त किया था। केशव आदि दो-एक कवियों को छोड़कर अन्य कवि दो-एक ग्रन्थों के बल पर ही आचार्यत्व का दावा करते थे और झूठी मौलिकताओं का प्रदर्शन किया करते थे। उदाहरणार्थ हम देव को ले सकते हैं।

देव आदि कवियों की झूठी मौलिकता प्रदर्शक वृत्ति

रस—देव ने रस का विस्तार से विवेचन किया है। इन्होंने उसके लौकिक और अलौकिक दो भेद किए हैं। अन्तिम को तीन प्रकार का माना है। इसी प्रकार भक्ति के भी इन्होंने तीन भेद किए हैं—

(१) प्रेम भक्ति, (२) शुद्ध भक्ति, तथा (३) शुद्ध प्रेम।

किन्तु यह भेद देव के मौलिक नहीं है। डॉ० नगेन्द्र ने इन्हें रस तरंगिणी से प्रभावित माना है।

भाव—देव ने छल नामक एक नए सचारी की भी कल्पना की है। यह

मौलिक नहीं है। रस तरंगिणी से ग्रहीत है। देव के अतिरिक्त दास ने हावों की सख्या में वृद्धि की है। इनमें से कुछ हाव तो साहित्य-दर्पण में वर्णित नायिका के कृति साध्य अलंकार के रूप मात्र हैं। इसके अतिरिक्त हिन्दी के आचार्यों ने विश्वनाथ द्वारा वर्णित परकीया के दो भेदों के ६ भेद कर डाले हैं। इनमें भी कोई नवीनता नहीं है। यह भेद भी रस तरंगिणी के आधार पर किए गए हैं। इसी प्रकार अलंकार-क्षेत्र में भी झूठी मौलिकता दिखाने की चेष्टा की गई है। कहीं-कहीं तो वे अलंकारों का सही लक्षण भी नहीं दे पाए हैं। लक्षण के अतिरिक्त उदाहरण भी प्रायः गलत मिलते हैं, जैसे केशव द्वारा प्रदत्त विपरीतोपमा के एकाव्य भेद, जो उनकी अपनी कल्पना है, उपमा ही नहीं बन पाए हैं। इन कवियों ने कभी-कभी संस्कृत के आचार्यों से अलंकार को ग्रहण कर उनका नाम बदल दिया है, जैसे, उनका भाविक छवि नामक अलंकार संस्कृत में वर्णित भाविक का ही रूपान्तर है। इस प्रकार स्पष्ट है कि हिन्दी रीतिकालीन कवियों ने आचार्यत्व का प्रदर्शन करने की कामना से साहित्यशास्त्र के विविध अंगों के निरूपण में बड़ी गड़बड़ी की है। इन्हें हम सच्चा आचार्य नहीं कह सकते।

(ख) रीतिकालीन कवियों को संस्कृत साहित्य का जो स्वरूप दिखाई पड़ा था वह उनके युग का ही था, उनके पूर्व होने वाले पाण्डित्यपूर्ण युग का नहीं। उनके युग में होने वाले साहित्य के आचार्यों ने सूक्ष्म विवेचन, विश्लेषण तथा चिन्तन की वह विशेषता नहीं दिखाई पड़ती जो पूर्ववर्ती आचार्यों में थी।

इस युग के प्रमुख ग्रन्थ कुवलयानन्द रस तरंगिणी, रस मञ्जरी आदि ही थे। इन ग्रन्थों में मौलिक सिद्धान्तों का प्रतिपादन नहीं मिलता। इनका लक्ष्य संक्षिप्त और सरल शैली में विविध अंगोपांगों का वर्णन करना था। इन्हीं के अनुकरण पर रीतिकालीन कवियों ने भी सूक्ष्म-विवेचन तथा खडन-मडन की प्रवृत्ति की उपेक्षा कर केवल अंगों और उपांगों के परिगणन की प्रवृत्ति को प्रश्रय दिया। परिगणन कार्य में भी इन्होंने जितना महत्त्व बाह्य स्वरूप को दिया, उतना वास्तविक स्वरूप निरूपण को नहीं। इसका प्रत्यक्ष उदाहरण रीतिकालीन नायिका भेद वर्णन है।

हिन्दी में नायिकाओं के जितने भेद मिलते हैं संस्कृत साहित्य में उसके आधे भी नहीं। परन्तु हिन्दी के कवि नायिकाओं के वास्तविक स्वरूप का वर्णन नहीं कर सके हैं। कामशास्त्र में दिए गए जाति भेद का विश्वनाथ ने सकेत भर किया था। केशव और देव ने उनके आधार पर अनेक उदाहरणों को प्रस्तुत कर उनका सम्यक विस्तार किया।

(ग) संस्कृत साहित्य का रीतिकाल समाप्त होते-होते टीका-टिप्पणियों का युग उदय हुआ। संस्कृत काव्यशास्त्र के विविध अंगों पर विविध टीकाकारों ने अपने-अपने ढंग पर टीकाएँ लिखी हैं। इसका परिणाम यह हुआ कि एक ही अंग को भिन्न-भिन्न विद्वानों ने भिन्न-भिन्न ढंग से समझाने की चेष्टा की है। इसके उदाहरणस्वरूप रस सूत्र की व्याख्या ली जा सकती है। डॉ० नगेन्द्र ने बहुत ही सही लिखा है कि “इन व्याख्याओं को पढ़कर कोई भी व्यक्ति सिद्धान्त विशेष के

ग्रन्थों में शृंगार रस के अग-प्रत्यगो का विस्तार से विवेचन किया गया है।

तीसरी शैली चन्द्रालोक एवं कुवलयानन्द की है। कर्नेश का 'श्रुति भूषण' उसी शैली का था तथा जसवन्तसिंह का 'भाषा-भूषण' भी इसी शैली में लिखे गए ग्रन्थ हैं। इस शैली के लिखे गये ग्रन्थों में सरल और सक्षिप्त ढंग से काव्यागो का निरूपण किया गया है।

रीति-काल में शैली की दृष्टि से एक चौथी शैली के ग्रन्थ भी मिलते हैं। इनमें मतिराम का 'ललित ललाम', भूषण का 'शिवराज भूषण' आदि प्रमुख हैं। इतने ग्रन्थों में आचार्यत्व और अलंकार-निरूपण की बहुत अधिक महत्त्व नहीं दिया गया है। यह ग्रन्थ बहुत कुछ लेखक की वैयक्तिक अनुभूतियों से प्रभावित है।

रीतिकाल में एक पाँचवीं शैली का निरूपण भी मिलता है। वह है चित्र-काव्य की। सेनापति आदि कुछ कवियों ने सुन्दर चित्र-काव्य भी लिखे हैं।

(७) भाषा—रीतिकाल में भाषा का अच्छा विकास हुआ। उसमें भाव प्रमाणता, कोमलता और सजीवता आदि सभी बातों का समावेश हुआ। उसकी अभिव्यजना शक्ति भी बढ़ी। परन्तु फिर भी इस काल की भाषा में दोष प्रत्यक्ष दिखाई देते हैं। व्याकरण की दृष्टि से रीतिकालीन भाषा दोषपूर्ण है। रीतिकालीन कवियों ने शब्दों को तोड़ने और मरोड़ने का भी प्रयत्न किया था। भाषा में उर्दू और फारसी की रवानगी आई है। कभी-कभी इन उर्दू और फारसी के शब्दों को हिन्दी रूप दिया गया है। कुछ लोगों की भाषा पर उर्दू की 'इश्क' की शायरी की भाषा की गहरी छाप दिखाई देती है। रसनिधि का 'रत्न हजारा' ऐसा ही ग्रन्थ है।

(८) दोष—रीतिकाल में पुनरुक्ति दोष बहुत अधिक देखा जाता है। सभी कवियों ने वे ही नायिका-भेद, वही उपमान बार-बार में थोड़े-बहुत अन्तर के साथ चुराये हैं।

(९) अभाव—रीतियुग में नाटक और प्रबन्ध-काव्यों को लिखने की प्रवृत्ति विकसित नहीं हो पाई। नाटक तो बिल्कुल ही नहीं लिखे गए। पद्य के विविध विधानों की भी उपेक्षा की गई। मौलिकता और नवीनता का भी इन कवियों में सर्वत्र अभाव दिखाई पड़ता है।

(१०) छन्द—इन कवियों ने अधिकतर दोहा, सवैया, कवित्त आदि छन्दों में ही अपनी रचनाएँ लिखी हैं। यह छन्द मुक्तक काव्य के लिए उपयुक्त भी थे।

आधुनिक हिन्दी कविता का विकास-क्रम

आधुनिक हिन्दी कविता ब्रज और खड़ी दोनों भाषाओं में मिलती है। ब्रज-भाषा की गति बहुत मथर रही है और अब तो लुप्तप्राय हो चली है। वर्तमान-युग में खड़ी बोली कविता का ही प्रचार और प्रसार है।

ब्रजभाषा की आधुनिक कविता का सक्षिप्त विकास

पुराने ढंग के ब्रजभाषा के कवियों में महाराज रघुराजसिंह, राजा लक्ष्मण सिंह, नवनीत चौवे आदि प्रमुख हैं। इन्हें ही रीतिकालीन परम्परा के ही कवि मानता

हैं। पण्डित प्रतापनारायणजी समस्या-पूर्ति और शृंगारिक ढंग की कविता बहुत अच्छी करते थे। उपाध्याय वदोनारायणजी अपनी कुजली और घौली के लिए साहित्यिको में अब तक प्रसिद्ध है। पण्डित अत्रिकादत्त व्यास भी समस्या-पूर्ति की ढंग की कविताओं में ही रुचि रखते थे। हरिऔधजी ने भी पहले पुराने ढंग की ब्रजभाषा की कविताएँ ही लिखी थी। श्रीधर पाठक ने भी कुछ कविताएँ ब्रजभाषा में लिखी थी। किन्तु उधर उनकी रुचि जम न सकी। आधुनिक ब्रजभाषा कवियों में सबसे महत्त्वपूर्ण स्थान बाबू जगन्नाथप्रसाद रत्नाकर का है। इनकी प्रारम्भिक रचना 'हिण्डोला' है। इसके अतिरिक्त रत्नाकर की 'गगावतरण' और 'सद्वचशतक' नामक रचनाएँ हिन्दी साहित्य की अनुपम विभूति हैं। इनकी जैसी सूझ और सरसता ब्रजभाषा के प्राचीन कवियों तक में नहीं मिलती। श्री वियोगी हरि जी भी ब्रजभाषा के अत्यन्त भक्त हैं। उन्होंने ब्रजभूमि, ब्रजभाषा और ब्रजपति की आराधना करना ही अपना लक्ष्य बना रखा है। 'प्रेमशतक', 'प्रेमपथिक', और 'प्रेमाजलि' इनकी प्रसिद्ध रचनाएँ हैं। इनकी 'घोर सतसई' को तो विशेष सम्मान मिला है। ब्रजभाषा की आधुनिक रचनाओं में 'दुलारे दोहावली' का भी एक विशिष्ट स्थान है। आपको अपनी इस रचना पर टीकमगढ राज्य से २०० रु० का पुरस्कार मिला था। रामनाथ ज्योतिषी ने 'रामचन्द्रोदय' नामक काव्य लिखा है। इस पर उन्हें देव पुरस्कार प्राप्त हुआ है। इन कवियों के अतिरिक्त नाथूरामशर्मा शर्मा, लाला भगवानदीन आदि के नाम भी उल्लेखनीय हैं। इन्होंने भी ब्रजभाषा में सुन्दर रचनाएँ लिखी थी।

आधुनिक खड़ी बोली हिन्दी कविता का विकास-क्रम

भारत में अंग्रेजी सत्ता के स्थापन के साथ-साथ हिन्दी कविता के क्षेत्र में प्रगतिके चिह्न दिखाई दिए। रीतिकालीन उस्मन से घुटते हुए कवि उसके कटघरे से बाहर निकलकर हवा में साँस लेने के लिए तड़प उठे। परिवर्तित परिस्थितियों ने उन्हें स्वच्छन्द विहार के लिए प्रेरणा प्रदान की। जिसके परिणामस्वरूप भारतीय कविता के प्राण में स्वच्छन्दतावाद नामक शिशु का जन्म हुआ। भारतेन्दु और उनके सहयोगियों की प्रतिभा से परिपालित होकर वह पनपने लगा। श्रीधर पाठक, रामनरेश त्रिपाठी, मैथिलीशरण गुप्त आदि के सर्जन में वह पुष्टता को प्राप्त हुआ। छायावाद के सुकुमार प्रवर्तकों ने उसमें तारुण्य का संचार किया। उम तारुण्य का विकास प्रगतिवाद के रूप में हुआ और वह पूर्ण यौवन को प्राप्त हो गया। प्रयोगवादी युग में आकर वह त्वर और उच्छ्वसल हो उठा। निराला की प्रतिभा ने उसमें विचित्र निरालापन पैदा कर दिया, जिसको मर्यादित करने का प्रयास पन्त ने मानववाद की प्रतिष्ठा करके किया। इस स्वच्छन्दतावाद की सबसे प्रमुख विशेषता उसकी राष्ट्रीयता थी। यह राष्ट्रीयता शैशव से लेकर आज तक किसी न किसी रूप में अभिव्यक्त होती रही है। समय-समय पर वह सांस्कृतिक आदर्शों का अधिष्ठात भी बनता आया है। इतना सब होते हुए भी उनकी गतिविधि सदैव अनियंत्रित

रही। उसकी रूपरेखा देश-काल के अनुरूप परिवर्तित होती रही और आज भी परिवर्तित हो रही है। उपर्युक्त कथन का अभिप्राय यह है कि आधुनिक हिन्दी कविता में निम्नलिखित प्रमुख धाराओं का उदय और विकास हुआ।

(१) राष्ट्रीय धारा, (२) रहस्यवादी और छायावादी धारा, (३) प्रगतिवादी धारा, (४) प्रयोगवादी धारा, तथा (५) नवीनतम प्रवृत्तियाँ।

(१) राष्ट्रीय धारा—हिन्दी की राष्ट्रीय कविता की धारा का उद्भव भारत में ब्रिटिश सत्ता के बीजारोपण के साथ-साथ हो चला था। किन्तु तत्कालीन कविता और कवि तथा कला और कलाकार उसके महत्त्व को नहीं पहचान सके। परिणाम यह हुआ कि वह लोक-गीतो में ही अपने को अभिव्यक्त कर धीरे-धीरे पनपने लगी। सन् ५७ के भारतीय सिपाही विद्रोह ने इस लोक-गीतो में बहती हुई राष्ट्रीय भावना को एक नई चेतना प्रदान की और उसकी उस युग में विविधमुखी अभिव्यक्ति हुई। सन् ५७ का राष्ट्रीय गीत, जो राष्ट्रीय भण्डे की वन्दना के अवसर पर गाया जाता था, तत्कालीन राष्ट्रीय भावना का सुन्दर प्रतीक है। वह गीत इस प्रकार है—

“हम हैं इसके • मालिक, हिन्दुस्तान हमारा।
पाक वतन है कौम का, जन्मत से भी प्यारा ॥
यह है हमारी मितिकयत, हिन्दुस्तान हमारा।
इसकी रूहानियत से, रोशन है जग न्यारा ॥
कितना कबीम, कितना नईम, सब दुनियाँ से न्यारा।
करती हैं जरखेज जिसे, गगो जमन की धारा ॥
ऊपर बर्फोला पर्वत पहरेदार हमारा ॥
नीचे साहिल पर बजता सागर का नवकारा।
इसकी खानें उगल रही हैं सोना हीरा पारा ॥
इसकी शाने-शौकत का दुनियाँ में जयकारा ॥
आया फिरगी द्वार से, ऐसा मतर मारा।
लूटा दोनों हाथों से, प्यारा वतन हमारा ॥
आज शहीदों ने है तुमको अहले वतन ललकारा।
तोडो गुलामी की जजीरें, बरसाओ अंगारा ॥
हिन्दु मुसलमान सिख हमारा भाई भाई प्यारा।
यह है आजादी का झंडा, इसे तलाम हमारा ॥

सिपाही विद्रोह के पश्चात् भारतीय राष्ट्रीय भावना विविध लोक-गीतो के रूप में फूट निकली। विविध प्रांतीय भाषाओं में स्थानीय राष्ट्रीय वीरो के शौर्य गीत जनता की जिह्वा पर अब भी सुरक्षित मिलते हैं।

हिन्दी साहित्य में राष्ट्रीय भावना का प्रथम स्फुरण हमें भारतेन्दु बाबू में मिलता है। उनकी निम्नलिखित पवित्रयो ने जडों के हृदय में प्रसुप्त राष्ट्रीय भावना को जागृत कर दिया।

“आवहु सब मिलि रोवहु भारत भाई ।

हा हा भारत दुर्दशा न देखी जाई ॥”

भारतेन्दु के समसाययिक प्रतापनारायण मिश्र की वाणी में भी हमें राष्ट्रीय भावना की जागृति का संकेत मिलता है। उनकी निम्नलिखित घोषणा उनकी राष्ट्रीय भावना का ही द्योतक है—

“सब मिल बोलो एक जवान, हिन्दी हिन्दू हिन्दुस्तान ।”

भारतेन्दु के अन्य सहयोगियों में भी हमें राष्ट्रीय भावना के यत्न-तत्त्व दर्शन हो ही जाते हैं।

भारतेन्दु-युग के पश्चात् राष्ट्रीयधारा में एक नई मोड़ दिखाई दी। उसका श्रेय लोकमान्य तिलक को दिया जा सकता है। उनकी प्रेरणा से उसमें क्रान्ति की हल्की-हल्की चिंगारियाँ दिखाई देने लगी। इन चिंगारियों का पूर्ण प्रस्फुटन हो भी नहीं पाया था कि भारतीय राजनीति ने अहिंसा के पुजारी महात्मा गांधी का पदार्पण हो गया। उनके अलौकिक व्यक्तित्व की छाप भारत की राजनैतिक, सांस्कृतिक, धार्मिक सभी दिशाओं में स्पष्ट रूप से प्रतिबिम्बित हो गई। उनके इस व्यापक व्यक्तित्व का प्रभाव हिन्दी कविता पर भी पड़ा और उसने एक नई करवट ली। वह करवट थी गांधीवादी विचारधारा की। इसमें कोई सन्देह नहीं कि गांधीजी के प्रभाव से वह क्रान्ति-भावना, जो तिलक का अवलम्ब पाकर उद्दीप्त हो रही थी, थोड़ी मंद पड़ गई। किन्तु कुछ ही दिन बाद सरदार भगतसिंह, चन्द्रशेखर आज़ाद जैसे क्रान्तिकारी युवकों का आश्रय पाकर वह फिर विस्फुटित होने लगी। नेताजी के महत्त्वपूर्ण उदय और विकास ने उसको पूर्ण बल प्रदान किया और वह गांधीवादी धारा के सदृश ही दृढ़ता के साथ विकसित होने लगी। इस प्रकार हम देखते हैं कि हिन्दी कविता की राष्ट्रीय भावना की दो स्पष्ट धाराएँ हैं। एक गांधीवादी और दूसरी क्रान्तिवादी—

गांधीवादी धारा—भगवान् बुद्ध के बाद सम्भवतः गांधी के सदृश व्यक्तित्व वाला और दूसरा महापुरुष भारत भूमि पर अवतरित नहीं हुआ। यदि हम उन्हें भगवान् बुद्ध का अवतार मान लें तब भी अनुयुक्त न होगा। क्योंकि दोनों के लक्ष्य और सिद्धान्त लगभग समान ही हैं। सच तो यह है कि गांधीजी ने बुद्ध विचार धारा को ही युग के अनुरूप मौलिक रूप में प्रस्तुत करने की चेष्टा की है। गांधीजी की विचारधारा के प्राणभूत तत्त्व तीन हैं।

(१) सत्याग्रह, (२) अहिंसा, तथा (३) हिन्दू-मुस्लिम एकता।

इनसे सम्बन्धित सभी कविताएँ गांधीवादी राष्ट्रीय कविताओं की श्रेणी में रखी जायेंगी। इस गांधीवादी राष्ट्रीय धारा के प्रधान कवि निम्नलिखित हैं—

मैथिलीशरण गुप्त—गांधीवादी विचारधारा का सर्वप्रथम प्रतिध्वनन हमें मैथिलीशरण में मिलता है। उनके ‘अनघ’ में हमें अहिंसावाद, लोक-सेवा आदि गांधीवादी सिद्धान्तों की सुन्दर अभिव्यक्ति मिलती है। ‘हिन्दू’ और ‘सिद्धराज’ में हमें ‘हिन्दू-मुस्लिम एकता’ का संदेश मिलता है। वह ‘हिन्दू’ में निखते हैं—

“हिन्दू मुसलमान दोनों अब छोड़े वह विग्रह की नीति ।”
इसी प्रकार ‘सिद्धराज’ में भी एक स्थल पर लिखा है—

“भारत माता का वह मन्दिर, नाता भाई भाई का,
समझे माँ की प्रसव वेदना, वही लाल है भाई का ।”

इसी प्रकार एक दूसरे स्थल पर लिखा है—

“अब धर्म के नाम पर फलेह भेली नहीं ।”

मैथिलीशरण गुप्त ने हमें सत्याग्रह की भावना का भी पोषण मिलता है। बारडोली के सत्याग्रह के अवसर पर लिखी गई उनकी निम्नलिखित पंक्तियाँ चिरस्मरणीय रहेंगी।

“ओ विश्वस्त बारडोली ओ भारत की थरमापोली,
नहीं नहीं फिर भी संशस्त्र थी ओक सैनिकी की वह टोली।
उठी नहीं तू जोकि बुरा है उसे नष्ट कर देने को,
तुली हुई है किन्तु बुरे को स्वयं भला कर लेने को ।”

सियारामशरण गुप्त—मैथिलीशरण गुप्त के अनुज सियारामशरण भी अपने अग्रज के सदृश ही गांधीवादी कवि हैं। उनकी ‘नोआखाली’ और ‘जयहिन्द’ शीर्षक कविताएँ लोक-प्रसिद्ध हैं। इनमें अहिंसा और शान्ति की भावनाओं को ही सर्वत्र प्रश्रय दिया गया है। कवि प्रतिहिंसा की भावना के सदैव विरोध में रहा है। नोआखाली के हत्याकाण्ड की प्रतिक्रिया के रूप में उद्भूत बिहार के हत्याकाण्ड के सम्बन्ध में कवि ने लिखा है—

“बोधि तीर्थ तू ब्रोहानल में यह ईधन भत डाल ।”

माखनलाल चतुर्वेदी—गांधीवादी विचारधारा के पोषकों में माखनलाल चतुर्वेदी का महत्त्वपूर्ण स्थान है। गांधी के सदृश यह भी आत्म-बलिदान में विश्वास करते थे। इनकी ‘पुष्प की अभिलाषा’ शीर्षक कविता में इनके राष्ट्रीय भावों का स्वरूप बहुत स्पष्ट है। आत्म-बलिदान को यह कितना महत्त्व देते थे, यह बात उनकी निम्नलिखित पंक्तियों से स्पष्ट प्रकट है—

“सूली का पथ ही सीखा हूँ, सुविधा सदा बचाता आया।

मैं बलि-पथ का अंगारा हूँ, जीवन-ज्वाल जगाता आया ॥”

सुमित्रानन्दन पन्त—पन्त जी की ‘ग्राम्या’ और ‘खादी के फूल’ शीर्षक रचनाओं में हमें गांधीवादी विचारधारा के स्पष्ट दर्शन होते हैं। महात्मा गांधी के सम्बन्ध में श्रद्धात्मक विचार प्रकट करते हुए वे लिखते हैं—

“प्रथम अहिंसक मानव बन कर, तुम आए हिंस घरा पर।

मनुज बुद्धि को मनुज हृदय के, स्पर्शों से सस्कृत कर ॥

निबल प्रेम की भाव गगन में, निर्मम घरती पर घर।

जैन-जीवन के बाहु पाश में, तुम बाँध गए दृढतर ॥

द्वेष घृणा के कटु प्रहार सहकर कृष्ण के प्रेमोत्तर।

मनुज सहम् के गते विधान को, बदल गए हिंसा हर ॥”

सोहनलाल द्विवेदी—इनके 'सेगोंव का सन्त' और 'वासवदत्ता' शीर्षक रचनाओं में गांधीवादी विचारधारा की सम्यक् अभिव्यक्ति दिखाई पड़ती है। गांधी-वादी विचारधारा से अनुप्राणित उनका यह गीत बहुत ही मधुर प्रतीत होता है—

“वन्दना के इन स्वरो में
एक स्वर मेरा मिला लो ।
वन्दनी माँ को न भूलो
राग में तुम न भूलो
चर्चना के रत्नकण में
एक कण मेरा मिला लो ।
वन्दना के इन स्वरो में
एक स्वर मेरा मिला लो ।
हों जहाँ बलि शोश अगणित
एक क्षिर मेरा मिला लो ।
वन्दना के इन स्वरो में
एक स्वर मेरा मिला लो ॥”

अहिंसात्मक युद्ध के लिए कवि कवि की एक ललकार भी दर्शनीय है—

“न हाथ एक शस्त्र हो
न हाथ एक अस्त्र हो
न अन्न धोर वस्त्र हो
हटो नहीं, हटो नहीं, हटो नहीं ।”

दिनकर—दिनकर यद्यपि क्रान्ति के कवि है, किन्तु उनकी क्रान्ति कहीं-कहीं गांधीवादी विचारधारा से प्रभावित हो गई है। वे व्यक्ति के लिए तो धर्म, तप, करुणा, क्षमा आदि उदार वृत्तियों को गांधीजी के सद्गुण ही आवश्यक समझते थे। किन्तु समुदाय के लिए वे युद्ध करना ही श्रेयस्कर मानते थे।

उपर्युक्त ढंग की गांधीवादी सिद्धान्तों को लेकर चलने वाली कविताओं के अतिरिक्त हमें हिन्दी में और भी कई प्रकार से राष्ट्रीय भावना की अभिव्यक्ति मिलती है। जैसे मातृभूमि के दैवीकरण के रूप में, मातृभूमि की वन्दना के रूप में, मातृभूमि की महिमा के रूप में।

मातृभूमि के दैवीकरण के रूप में—हिन्दी कवियों ने मातृभूमि का दैवीकरण तीन रूपों में किया है—(क) विराट स्वरूप का दैवीकरण, (ख) उसके सामान्य रूप का दैवीकरण, तथा (ग) आरती शैली में दैवीकृत रूप का वर्णन। प्रथम कोटि के उदाहरण मैथिलीशरण गुप्त और प्रसाद आदि कवियों में बहुत मिलते हैं। गुप्त जी का निम्नलिखित गीत विशेष प्रसिद्ध है—

“नीलाम्बर परिधान हरित सुन्दर है
सूर्य चन्द्र मेखला रत्नाकर है ॥” इत्यादि

दूसरी कोटि के गीतों में मातृभूमि को देवी के रूप में कल्पित किया गया है और स्तोत्रों के रूप में उनकी वन्दना की गई है। श्रीधर पाठक के बहुत से गीत इसी शैली में लिखे गए हैं। तीसरी कोटि के दैवीकरण सम्बन्धी गीत आरती शैली के दिखाई पड़ते हैं। इनकी ताल, लय और स्वर-लहरी बिल्कुल आरती के ढंग पर हुआ करती है।

अतीत के गौरव-गान के रूप में—इस प्रवृत्ति का उदय भारतेन्दु-युग में ही हो चला था। 'भारत-दुर्दशा' में अतीत के गौरव-गान की प्रवृत्ति स्पष्ट परिलक्षित होती है। मैथिलीशरण गुप्त की 'भारत-भारती में अतीत का गौरव-गान ही गाया गया है। रामचरित उपाध्याय और रामनरेश त्रिपाठी के कुछ गीतों में भी हमें अतीत के गौरव-गान की प्रवृत्ति स्पष्ट दिखलाई पड़ती है।

सामान्य वन्दना के रूप में—बहुत सी राष्ट्रीय रचनाएँ राष्ट्र महिमा के वर्णन से सम्बन्धित हैं। पन्त की 'ज्योतिभूमि जय भारत देश', प्रसाद का 'अरुण वह मधु-मय देश हमारा' शीर्षक रचनाएँ इसी कोटि की हैं। गांधीवादी विचारधारा की अभिव्यक्ति हमें कुछ प्रबन्ध-काव्यों अथवा महाकाव्यों में भी मिलती है। 'साकेत सन्त', 'आर्यावर्त्त कुरुक्षेत्र', 'कृष्णायन', 'जय काश्मीर', 'जन नायक' तथा 'महामानव' आदि महाकाव्यों में हमें गांधीवादी विचारधारा और राष्ट्र-वर्णन के बहुत से उदाहरण मिलते हैं। यहाँ पर स्थानाभाव के कारण उन सब का निर्देश नहीं किया जा सकता।

आज के कवि भी गांधीजी की वर्षगाँठ आदि के अवसर पर गांधीवादी राष्ट्रीय भावना को पुनर्जीवित करते रहते हैं। गांधीजी की वर्षगाँठ के अवसर पर लिखी गई पद्मसिंह शर्मा कमलेश की निम्नलिखित पक्तियाँ इसका प्रमाण हैं—

“ओ भारत के भाग्य विधाता !
 ओ जन-जन के जीवन दाता !
 ओ पीड़ित दलितों के आता !
 ओ करुणा के सिन्धु ॥
 अहिंसा का व्रत लेने वाले,
 सत्यप्रीति की न्याय नीति,
 अद्धा सयत शुभ प्रतीति की,
 प्रज्वलित मशाल लेकर कर में,
 पशुता के तम से आच्छादित,
 जग-पथ को आलोकित करने वाले,
 इस स्वतन्त्र आरत भारत में
 आज तुम्हारी वर्ष गाँठ है।

हिन्दी साहित्य की क्रान्तिवादी धारा—हिन्दी के राष्ट्रीय कवियों का एक वर्ग क्रान्ति का संदेश देने में अनवरत प्रयास करता आया है। इस वर्ग के प्रमुख कवि निराला, सुभद्राकुमारी चौहान, सोहनलाल द्विवेदी, उदयशंकर भट्ट, नवीन,

श्यामनारायण पाण्डेय, दिनकर, अचल, भरत व्यास, सुधीन्द्र, श्यामलाल पापंद, कमल साहित्यालकार, ईश कुमार ।

निराला—निरालाजी मूलतः दर्शन और रहस्यवाद के निराले कवि हैं, किन्तु उनकी आत्मा राष्ट्रीय चेतना-विहीन नहीं है । उन्होंने अपनी कविताओं में बहुत से स्थलों पर जागरण का सन्देश दिया है । उनकी 'जागो फिर एक बार' शीर्षक कविता काफी ओजपूर्ण है । 'जयसिंह के प्रति' तथा 'शिवाजी के प्रति' शीर्षक कविताएँ भी कम क्रान्तिपूर्ण नहीं हैं । हिन्दी में क्रान्तिवादी धारा का बीजारोपण करने वाले कवियों में आप अग्रगण्य हैं ।

सुभद्राकुमारी चौहान—सुभद्राकुमारी चौहान की 'भाँसी की रानी' शीर्षक रचना इतनी ओजपूर्ण है कि उससे क्रान्ति की चिनगारियाँ निकलने लगी हैं । निम्न प्रकार की पंक्तियाँ पढ़कर किसका रक्त नहीं खौल उठता है ।

“हर बोला बुन्देलों के मुख हमने सुनी कहानी थी ।

खूब लड़ी मरवानी वह तो भाँसी वाली रानी थी ॥”

सोहनलाल द्विवेदी—सोहनलाल द्विवेदी गांधीवादी राष्ट्रीय धारा के एक महान् कवि हैं । किन्तु उनकी वाणी में बहुत स्थलों पर क्रान्तिमय ओज भाव की चार्मिक अभिव्यक्ति भी मिलती है । एक उदाहरण से कथन की सार्थकता प्रकट हो जायगी—

“न हाय एक अस्त्र हो,
न हाय एक शस्त्र हो,
न अन्त वीर वस्त्र हो,
हटो नहीं, हटो नहीं ।

उदयशंकर भट्ट—आप मूलतः नाटककार हैं, किन्तु आपने कुछ क्रान्त्योदीपक कविताएँ भी लिखी हैं । एक उदाहरण इस प्रकार है—

“गरजे वादल से आजादी
विजली में स्वर आजादी का ।

× ×

हम आजादी के दीवाने
परतन्त्र रहेंगे कभी नहीं ।”

नवीन—नवीनजी वैसे तो प्रेम और सौन्दर्य के कवि हैं, किन्तु उनकी आत्मा राष्ट्रीय रंग से रंगी हुई है । राष्ट्रीय रंग से रंगी हुई उनकी आत्मा कभी-कभी क्रान्ति का आवाहान करने के लिए तड़प उठी है । उनका 'विप्लव गान' शीर्षक कविता इस दृष्टि में बहुत महत्त्वपूर्ण है । उसकी कुछ पंक्तियाँ इस प्रकार हैं—

“कवि कुछ ऐसी तान सुनाओ,
जिससे उथल-पुथल मच जाए ।
एक हिलोर इधर से आए,
एक लहर उधर से आए,

प्राणों के लाले पड जाएं
आहि ! आहि ! रव नभ मे छाए ॥”

आपकी कविताओं मे इस प्रकार के अनेक उदाहरण मिलते हैं ।

श्यामनारायण पाण्डेय—सुभद्राकुमारी चौहान के सदृश श्यामनारायण पाण्डेय ने भी इतनी ओजपूर्ण कविताएँ रची हुई हैं कि उनसे क्रान्ति की चिनगारियाँ निकलने लगी हैं । उनकी ‘हल्दी घाटी’ और ‘जौहर’ दोनों मे क्रान्ति की ज्वाला घधक रही है । उनके उद्धरण जन-जन की जिह्वा पर ताण्डव करते रहते हैं । अतः यहाँ पर उनके उदाहरण नहीं दिए जा रहे हैं ।

दिनकर—दिनकर को मे क्रान्ति का अग्रदूत मानता हूँ । उनकी वाणी मे एक क्षत्रिय का प्रबल ओज है । देखिए दो पक्तियों मे ही कितना बल है—

“सुनूँ क्या सिन्धु में गर्जन तुम्हारा,
स्त्रय युग-धर्म की हुंकार हूँ मैं ।”

उनका ‘कुरुक्षेत्र’ नाम का काव्य ओजपूर्ण उदाहरणों से भरा पडा है । उनकी ‘मेरे नगपति मेरे विशाल’ शीर्षक कविता भी क्रान्ति का सदेश वहन किए हुए है ।

अञ्चल—अञ्चल मूलतः शृंगार और विलास के तरण-कवि हैं , किन्तु उनकी वृत्ति मधुर और कोमल रूपों मे ही अधिक रमी है । किन्तु क्रान्ति देवी के वीर रूप की भी वे उपेक्षा नहीं कर सके । यही कारण है कि उन्होंने जिस तन्मयता से शृंगार की कविताएँ लिखी हैं, उसी लगन के साथ क्रान्ति का डका भी पीटा है ।

भरत व्यास—यद्यपि आपने हिन्दी मे अधिक कविताएँ नहीं लिखी हैं, किन्तु जो लिखी है वे अपने ओजपूर्ण होने के कारण बहुत लोकप्रिय हो गई हैं । एक उदाहरण इस प्रकार है—

“आसमान ने देखा दो दुकडे होते पर न फटा वह ।

अरे हिमालय नाक कटी पर पाव इंच भी नहीं कटा तू ॥” इत्यादि इसी प्रकार की ओजपूर्ण इनकी अन्य कविताएँ हैं ।

सुधीन्द्र—क्रान्तिपूर्ण कविता लिखनेवालों मे कविवर सुधीन्द्र का नाम अग्रगण्य है । उनकी ‘जलियानवाला बाग’ शीर्षक कविता अपनी क्रान्ति एव ओज के कारण बहुत लोकप्रिय रही है ।

कमल साहित्यालकार—सौन्दर्य-प्रिय कमलजी बहुमुखी प्रतिभा के सरस कश्मि हैं । आप एक विस्तृत साहित्य के सृष्टा हैं । दो दर्जन के आस-पास पुस्तकें मेरे देखने मे आई हैं । आपने काव्य, नाटक, उपन्यास, आलोचना आदि सभी क्षेत्रों को अपनी प्रतिभा से चमत्कृत करने का प्रयास किया है । आपकी राष्ट्रीय रचनाएँ भी बहुत ओजपूर्ण और प्रभावोत्पादक हैं । प्रसिद्ध ‘क्रान्ति-दीप’ नामक रचना मे आपकी राष्ट्रीय कविताएँ ही संग्रहीत हैं । इसकी कुछ कविताएँ बहुत ही क्रान्तिपूर्ण और ओजन्विनी हैं । दो-तीन पक्तियाँ उदाहरण रूप मे दे देना अनुपयुक्त न होगा—

“आगे कदम बढ़ा तुझे राणा की कसम है ।
देना न कभी पीठ मराठे की रसम है ।
धोई नहीं जो साथ तो ईश्वर तो हैं तेरा ।”

श्यामलाल पाण्डे—आपने अनेक राष्ट्रीय कविताओं का प्रणयन किया है, किन्तु आपको क्याति प्रदान करने का श्रेय आपकी ‘झडा ऊँचा रहे हमारा’ शीर्षक कविता को हो । यह कविता किसी समय वच्चे-वच्चे के मुँह पर थी । इस राष्ट्रीय गान के अतिरिक्त शायद ही कोई राष्ट्रीय रचना इतनी अधिक लोकप्रिय हुई हो ।

ईशकुमार—आपकी राष्ट्रीय कविताओं में ओज की मात्रा बहुत अधिक है । एक उदाहरण है—

“कौन चुनौती देता है रे सागर के उस पार से ?
अरे हिमालय हिल न सकेगा कहना यों ललकार कर ॥
भेल सकोगे नहीं दार तुम भारत की तलवार के ।
गोरापन सब सो जाएगा काले की फुफकार से ॥”

उपर्युक्त कवियों के अतिरिक्त और भी अनेक कवियों ने इस धारा का पोषण किया है । क्रान्ति भाव की अभिव्यक्ति हमें चित्रपट के गीतों में भी मिलती है ।

एक गीत के कुछ अंश उद्धृत कर देना अनुचित न होगा—

“दूर हटो ए दुनिया वालो हिन्दुस्तान हमारा है ।
जो भीख माँगने से घर-घर,
आजादी मिलती हो दर-दर ।
लानत ऐसी आजादी पर,
ओ वीरो की सतान !
देश को तीरों से सींची ॥”

हिन्दी कविता में नव-निर्माण का संदेश देने वाली विचारधारा—स्वतन्त्रता-प्राप्ति के बाद में ही हिन्दी की राष्ट्रीय कविताओं का स्वर बदलने लगा । गांधीवादी और क्रान्तिवादी विचारों का प्रचार करने के स्थान पर वह नव-निर्माण का संदेश देने में ही अपने कर्त्तव्य की इतिश्री समझने लगी है । नव-निर्माण का संदेश वहन करने वाले कवियों ने सर्वप्रथम स्वतन्त्रता के गुमागमन का स्वागत किया और जन-जागृति का संदेश दिया । कमल माहिल्यालकार लिखते हैं—

“आज जागृत द्वारा तेरे हँस रहा हूँ दिवस माली ।
देख आँगन में अरे उमने सुनहली किरण डाली ॥
माँगने तुझ से अनिद्रित और जागृति दान आया,
तो रहा रे मूर्ख तुझ पर हँस रही तब भूक धाया ॥” —क्रान्ति-दीप

इसी प्रकार सोहनलाल द्विवेदी ने लिखा है—

“लो स्वतन्त्रता की अरुण उषा है लगी क्षितिज पर मुसकाने,
जो सपने थे जीवन के वे लगे सत्य बन इठलाने ।

तृण-तृण मे आज नया उत्सव,
मंगलमय नव शृंगार लिए ॥

इतना कहने के बाद कवि कहता है—

“अब सृजन करो अपने मन का भव
ले वैभव के सुख साधन ।”

इसी प्रकार का उद्बोधन कमल साहित्यालंकार ने किया है—

“नव-निर्माण करो हे ।

इस भूतल को स्वर्ग बना दो, मानव कुल के भाग्य जगा दो ।

अधकारमय जीव पुरातन, कलुष दासता दूर भगा दो ।

जग को साहस बल सहचर दे अपना बाण करो हे ।

नव-निर्माण करो हे ।

कवियों और नेताओं की प्रेरणा से इस प्रकार के उद्बोधनों के फलस्वरूप मुरझाई हुई घरती तो हरी हो गई किन्तु मानव-मन को हरी करने वाली नैतिक चेतना की जागृति नहीं हुई । रामावतार त्यागी लिखते हैं—

“मुरझाई हुई घरती हरी हुई ।
रीती गगरिया भरी हुई,
अम्बर पर बौराई बदली,
झूले पर लहराई कजली ।
जो मेरे मन पर लहराया,
वह गीत अभी तक अनगाया ।”

नेहरू तथा सन्त विनोबा ने मानव-मन की नैतिक चेतना को हरा करने के साधन भी ढूँढ निकाले हैं । वे साधन थे पंचशील तथा सर्वोदय के । बस फिर क्या था, कवियों ने अपने गीतों में उसका गौरव गान शुरू कर दिया । सुमित्राकुमारी सिन्हा लिखती हैं—

“वर्षगाँठ है मुक्ति-दूत की,
सुखशी मिल आरती उतारो ।
पंचशील फूलों की माला,
विश्व-शान्ति का पट पहनाओ ।
सर्वोदय का मुकुट शीश पर,
लोक-प्रीति की गंध बसाओ ।

इसी प्रकार आज का कवि पुकार रहा है—

“शान्ति चाहिए शान्ति चाहिए रजत आकाश चाहिए,
मानव हो मानव वह महत प्रकाश चाहिए ॥—पत

यह शान्ति तब तक सम्भव नहीं है जब तक नेह की नई किरण में मन के दीप नहीं जलाए जाते । उदीयमान कवि शान्तिस्वरूप लिखते हैं—

“इन माटी के दीपों की दीवाली कितने दिन ।
दीप जगाने हैं तो मन जीवन के दीप जगा
नेह की नई फिरन धिखरा ।”

मानव इस प्रकार के उद्वोधनो से प्रभावित होकर रामराज्य की स्थापना में सलग्न हो गया है । जिसके फलस्वरूप निराशा का अधकार दूर हो गया है । और नव आशा का संचार हो चला है—

“हट गई हैं व्योम से अब कालव्याली सी घटाएँ ।

कोटि कंठो से तुम्हारे राम के गीत गाएँ ।”

—कान्ति-दीप

छायावाद

द्विवेदीकालीन इतिवृत्तात्मक हिन्दी कविता की प्रतिक्रिया के रूप में छायावाद का उदय हुआ । प्रसाद, पन्त, निराला आदि महाकवियों की छत्रछाया में वह अपने विकास की पराकाष्ठा पर पहुँच गया । इसका उदय और विकास काल स्थूल रूप से १९१० से लेकर १९३७ के बीच माना जा सकता है ।

छायावाद के स्वरूप तथा उसकी परिभाषा के सम्बन्ध में विद्वानों में मतभेद है । यहाँ पर कुछ प्रसिद्ध विद्वानों के दृष्टिकोणों का स्पष्टीकरण कर देना चाहते हैं । सबसे प्रसिद्ध मत आचार्य रामचन्द्र शुक्ल का है । उन्होंने छायावाद को स्पष्ट करते हुए लिखा है—“छायावाद शब्द का प्रयोग दो अर्थों में समझना चाहिए । एक तो रहस्यवाद के अर्थ में, जहाँ उसका सम्बन्ध काव्य वस्तु से होता है, अर्थात् जहाँ कवि उस अनन्त और अज्ञात प्रियतम को आलम्बन बनाकर अत्यन्त चित्रमयी भाषा में प्रेम की अनेक प्रकार की व्यञ्जना करता है । रहस्यवाद के अन्तर्भूत रचनाएँ पहुँचे हुए पुराने सन्तों या साधकों की उस वाणी के अनुकरण पर होती हैं, जो तुरीयावस्था या समाधि-दशा में नाना रूपों के रूप में उपलब्ध आध्यात्मिक ज्ञान का आभास देती हुई मानी जाती थी । इस रूपात्मक आभास को यूरोप में छाया फँटासमा कहते थे । इसी से बगल में ब्रह्म समाज के बीच उक्त वाणी के अनुकरण पर जो आध्यात्मिक गीत या भजन बनते थे, वे छायावाद कहलाने लगे । धीरे-धीरे यह शब्द धार्मिक क्षेत्र से वहाँ के साहित्य-क्षेत्र में आया । फिर रवीन्द्र बाबू की धूम मचने पर हिन्दी के साहित्य-क्षेत्र में भी प्रकट हुआ ।” उपर्युक्त उद्धरण के आधार पर स्पष्ट कहा जा सकता है कि शुक्लजी छायावाद शब्द को दो अर्थों में ग्रहण करते थे, एक रहस्यवाद के अर्थ में, और दूसरे काव्य-शैली या पद्धति विशेष के व्यापक अर्थ में । उन्होंने अन्य स्थलों पर छायावाद शब्द का प्रयोग कहीं रहस्यवाद के पर्याय के रूप में किया है और कहीं काव्य शैली के अर्थ में । एक स्थल पर उन्होंने लिखा है—“यह (छायावाद) काव्यगत रहस्यवाद के लिए गृहीत दार्शनिक सिद्धान्त का द्योतक शब्द है ।” इसी प्रकार छायावाद को काव्य-शैली के अर्थ में प्रयुक्त करते हुए वे लिखते हैं—“छायावाद शब्द का दूसरा प्रयोग काव्य-शैली या पद्धति विशेष के व्यापक अर्थ में है । मन् १८८५ में रहस्यवादी कवियों का एक दल

खड़ा हुआ जो प्रतीकवादी कहलाया। वे अपनी रचनाओं में प्रस्तुत के स्थान पर अधिकतर अप्रस्तुत को लेकर चलते थे। इसी से उनकी शैली को ओर लक्ष्य करके प्रतीकवाद शब्द का व्यवहार होने लगा। आध्यात्मिक या ईश्वर प्रेम सम्बन्धी कविताओं के अतिरिक्त और सब प्रकार की कविताओं के लिए भी प्रतीक शैली की ओर वहाँ प्रवृत्ति रही। हिन्दी में छायावाद शब्द का जो व्यापक अर्थ में—रहस्यवादी रचनाओं के अतिरिक्त और प्रकार की रचनाओं के सम्बन्ध में भी—ग्रहण हुआ, वह इसी प्रतीक शैली के अर्थ में। छायावाद का सामान्यतया अर्थ हुआ प्रस्तुत के स्थान पर उसकी व्यञ्जना करने वाली छाया के रूप में अप्रस्तुत का कथन। इस शैली के भीतर किसी वस्तु या विषय का वर्णन किया जा सकता है। इस प्रकार आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने छायावाद के उभयात्मक स्वरूप को अच्छी प्रकार से समझाने की चेष्टा की है। किन्तु उनके मत में एक बात स्पष्ट नहीं हो पाई है। वह यह कि जब छायावाद कहीं रहस्यवाद का पर्यायवाची बनकर प्रयुक्त हुआ तो फिर रहस्यवाद के लिए इस नये अभिधान की आवश्यकता ही क्या थी। जब हमारा कार्य रहस्यवाद शब्द से बराबर चलता आया था तो फिर उसके पर्याय के रूप में छायावाद का नया शब्द प्रयुक्त करना कहाँ तक औचित्यपूर्ण है। हमारी समझ में छायावाद शुद्ध रहस्यवाद का पर्यायवाची नहीं माना जा सकता। उसे हम अधिक से अधिक रहस्यवाद का विकसित और परिष्कृत रूप कह सकते हैं। जहाँ तक दूसरे अर्थ की बात है, उस सम्बन्ध में भी हमें आपत्ति है। इसमें कोई सन्देह नहीं कि छायावाद के स्वरूप से अपरिचित लोग कोरे शैलीगत चमत्कार के लिए भी छायावाद शब्द का प्रयोग करने लगे थे। किन्तु इस प्रकार का प्रयोग भ्रान्तिमूलक था। आचार्यों के द्वारा छायावाद शब्द का वह समुचित अर्थ स्वीकार नहीं किया जा सकता। कोरे शैलीगत चमत्कार के लिए हम विकृत छायावाद शब्द का प्रयोग कर सकते हैं। उसे हमारी समझ में छायावाद का अभिधान नहीं दिया जाना चाहिए।

छायावाद के सम्बन्ध में प्रसादजी का मत भी विचारणीय है। उन्होंने शुक्लजी से भी अधिक दूर की कौड़ी फेंकने की चेष्टा की है। उन्होंने उसका प्रयोग “अर्थ की वक्रता से आने वाली छाया या क्रान्ति” के अर्थ में किया है। इसके लिए उन्हें प्राचीन छाया या विच्छित्ति सम्प्रदाय की खोज करनी पड़ी थी। हमारी समझ में छायावाद का उदय छाया या विच्छित्ति की प्रेरणा से नहीं माना जा सकता। इस शब्द का विकास किन्हीं विशेष परिस्थितियों में स्वतन्त्र रूप से हुआ था। जिस समय इसका विकास हुआ था उस समय लोग भारतीय काव्यशास्त्र के छाया या विच्छित्ति नामक तत्त्व से परिचित भी नहीं थे। सामान्य विद्वानों के लिए वह आज भी विलकुल नवीन वस्तु है।

छायावाद के सम्बन्ध में रामकुमार वर्मा का अपना दृष्टिकोण अलग है। उनके मतानुसार छायावाद रहस्यवाद की वह अन्तिम परमानन्दमय दशा है जहाँ आत्मा-परमात्मा में भेद नहीं रहता, तद्रूपता आ जाती है। परमात्मा की छाया आत्मा में पड़ने लगती है और आत्मा की छाया परमात्मा में। यही छायावाद है।

छायावाद की यह व्याख्या भी हमें स्वीकार नहीं है। वास्तव में छायावाद और रहस्यवाद के मौलिक अन्तरो में एक यह भी है कि रहस्यवाद अद्वैतमूलक होता है और छायावाद द्वैतमूलक। छायावाद में आत्म या परमात्म तत्त्व के अतिरिक्त प्रकृति तत्त्व का स्वतन्त्र अस्तित्व रहता है। जीव इसी प्रकृति तत्त्व के माध्यम से उसकी भाँकी देखता है या फिर उस प्रकृति के दर्पण में अपना प्रतिबिम्ब देखकर मुग्ध हुआ करता है। इस प्रकार छायावाद को हम प्रकृति रूपी दर्पण पर प्रतिबिम्बित होने वाली आत्मा परमात्मा, जीव या जगत्-गत छाया की कल्पनाप्रधान एवं कलामय अभिव्यक्ति कह सकते हैं। रहस्यवाद का स्वरूप इससे भिन्न होता है। रहस्यवाद में प्रकृति दर्पण न होकर स्वयं साधक होती है। उसमें जीव ही नहीं सम्पूर्ण प्रकृति भी उस अद्वैत से पूर्ण भावात्मक तादात्म्य के लिए तडपती चित्रित की जाती है। वास्तव में जीव और जगत् की उस परमात्मा के प्रति आत्म-समर्पण की भावना का भावात्मक इतिहास ही रहस्यवाद है। रहस्यवाद और छायावाद के अन्तर को यदि हम दार्शनिक शब्दों में स्पष्ट करना चाहे तो पहले को हम विवर्तवाद के समकक्ष रखेंगे और दूसरे को प्रतिबिम्बवाद के अनुरूप मानेंगे। जो भी हो, छायावाद रहस्यवाद से सिद्धान्त, रूप और साधना सभी दृष्टियों से भिन्न होते हुए भी उसी का एक परिवर्तित और विकसित रूप है। महादेवी वर्मा ने “छायावाद तत्त्वतः प्रकृति के बीच जीवन का उद्गीत है”, तथा पन्तजी ने “क्योंकि उसके प्राकृतिक चित्रणों में कवि की अपनी भावनाओं के सौन्दर्य की छाया है” लिखकर हमारी परिभाषा की अधिक स्वीकृति की है। यह दोनों जीव और जगत् के प्रतिबिम्ब की बात कह के ही विरत हो गए हैं। किन्तु छायावाद प्रकृति रूपी दर्पण पर पड़ने वाली जीवन और जीव की छाया की ही कल्पनामय कलात्मक अभिव्यक्ति भर नहीं है, वह उस पर पड़े हुए अव्यात्म के प्रतिबिम्ब का प्रतीकात्मक एवं लाक्षणिक रूप भी है। यहाँ पर प्रश्न उठ सकता है कि छायावाद अभिव्यक्ति का प्रवर्तन कैसे हुआ। इस सम्बन्ध में हमारा यही कहना है कि जिस समय रवीन्द्र बाबू ने उपनिषदिक रहस्यवाद को प्रकृति के माध्यम से कला और कल्पना के सहारे अभिव्यक्त करना प्रारम्भ कर दिया तो लोग उसे प्राचीन रहस्यवाद की छाया कहने के अभिप्राय से उसे छायावाद कहने लगे। ‘रवीन्द्र बाबू को रहस्यवाद के इस परिवर्तित स्वरूप को ग्रहण करने की प्रेरणा भारतीय और पाश्चात्य दोनों साहित्य और दर्शनों से मिली थी। उन्होंने औपनिषदिक रहस्यवाद को पाश्चात्य प्रकृतिवाद, प्रतीकवाद, कलावाद, कल्पनावेद, चित्रभाषावाद, अभिव्यज्जनावाद आदि के माध्यम से अभिव्यक्त करने का प्रयास किया। छायावाद का प्राण भारतीय है और उसका शरीर पाश्चात्य।

प्रारम्भ में लोगो ने रवीन्द्र बाबू के अनुकरण की चेष्टा की। वे उनके छायावाद के स्वरूप के प्राण को नहीं समझ सके। वे उसके बाह्य शरीर को ही देखकर केवल कलागत, प्रतीकगत, शैलीगत, अभिव्यज्जनागत, चमत्कारों की योजना में ही छायावाद की इतिश्री समझने लगे। कुछ नौसिखिये कवि उनसे भी आगे बढ़े। वे काव्य-शैली के विविध वादों की अस्पष्ट अभिव्यक्ति को ही छायावाद कहने लगे। इन

भ्रान्ति ने हिन्दी काव्य क्षेत्र में नकली छायावाद का प्रवर्तन कर दिया। लोग शैली में अभिव्यक्त उक्तियों को छायावाद कहने लगे। इस प्रकार हिन्दी में छायावाद दो अर्थों में ग्रहण किया गया—विविध पाश्चात्यवादों के माध्यम से प्रकृति के आश्रय अभिव्यक्ति रहस्य-भावना के अर्थ में तथा अस्पष्ट शैली में अस्पष्ट भावों की अभिव्यक्ति के अर्थ में। पहला रूप असली छायावाद का है और दूसरा नकली छायावाद का।

छायावाद की इतनी विवेचना करने के पश्चात् अब मैं उसकी प्रमुख प्रवृत्तियों का उल्लेख करूँगा। छायावाद की प्रमुख प्रवृत्तियों का विवेचन संक्षेप में इस प्रकार है—

आध्यात्मिकता—छायावाद भारत के भावात्मक रहस्यवाद का विविध पाश्चात्य साहित्यिकवादों के माध्यम से तथा प्रकृति के आश्रय से अभिव्यक्त होने वाला अभिनव रूपान्तर है। भारत के भावात्मक रहस्यवाद की आधारभूमि आध्यात्मिकता रही है। अतः छायावाद की पृष्ठभूमि का भी आध्यात्मिक होना आवश्यक होता है। यही कारण है कि सच्ची छायावादी रचना की कोई दार्शनिक पृष्ठभूमि अवश्य होती है। उसकी शाश्वता और प्राणवत्ता का कारण उसकी दार्शनिक पृष्ठभूमि है। 'कामायनी' के इतने अधिक महत्त्व का कारण उसकी कोरी शैली नहीं, बल्कि उसकी दार्शनिक पृष्ठभूमि है। 'आँसू' कोरा विरह-काव्य नहीं है, उसके मूल में जीवन की शक्ति और शिव के प्रति अनन्य आत्म-समर्पण भरा पड़ा है। महादेवी की विरहानुभूति में नारद की विरहासक्ति क्रियमाण है। निराला का सारा प्रयास जीव और ब्रह्म की एकता प्रतिपादन में दिखाई पड़ता है। जिस छायावादी कविता के मूल में कोई दार्शनिक सिद्धान्त नहीं रहता, उसे छायावाद की नकल ही समझना चाहिए।

रहस्य-भावना का आरोप—सच्चे छायावाद में रहस्य-भावना का आरोप अवश्य रहता है। रहस्य-भावना उस रहस्यमय की अनुभूति को कहते हैं। छायावाद में उस रहस्यमय की अनुभूति का किसी न किसी रूप में प्रतिष्ठित होना बड़ा आवश्यक होता है। रहस्यमय की अनुभूति की प्रतिष्ठा कई प्रकार से हो सकती है।

आध्यात्मिक प्रश्न के रूप—रहस्य-भावना की अभिव्यक्ति कभी प्रश्नात्मक रूप में भी होती है। ऋग्वेद के नारदीय सूक्त में इसी शैली में रहस्य-भावना की अभिव्यक्ति मिलती है। पत की 'मौन निमन्त्रण' शीर्षक कविता इसी शैली में लिखी गई है।

“स्तब्ध ज्योत्स्ना में जब सप्ताह,
चकित रहता शिशु सा नादान,
विश्व के पलकों पर मुकुमार,
विचरते हैं जब स्वप्न अज्ञान,

न जाने नक्षत्रों से फौन

निमन्त्रण देता मुझको मौन ?”—आधुनिक कवि, पृ० ३०

परमात्मा और प्रकृति में एक्यानुभूति के रूप—छायावादी कविता में सावक परमात्मा और प्रकृति की रहस्यमयी एक्यानुभूति भी करता है। देखिए 'आँसू' की निम्नलिखित पक्तियों में साधक ने प्रकृति की विराट् भावना का पुरुष पर आरोप करते हुए दोनों की एक्यानुभूति की व्यञ्जना की है—

“विजली माला पहने फिरे,
भुलक्याता-सा आंगन में,
हाँ कौन बरस जाता था
रक्त बूँद हमारे मन में ?” —आँसू १७, १६

यहाँ पर विराट् पुरुष की कल्पना की गई है और प्रकृति को उसका आनूप्यण बताकर उससे तादात्म्य स्थापित किया गया है।

परमात्मा के रहस्यपूर्ण वर्णनों के रूप में—छायावादी कवियों ने कला, कल्पना, प्रतीकात्मकता के आवरण में ढाँककर उन परम सत्ता का मधुर वर्णन प्रस्तुत किया है। 'आँसू' में प्रसाद ने लिखा है—

“शशि मुख पर घूँघट डाले,
आँचल में दीप छिपाए,
जीवन की गोधूली में,
कौतूहल ने तुम आए। —आँसू

श्रान्तिकता छायावाद की भी सबसे प्रमुख विशेषता है। 'कामायनी' का कवि उस श्रान्तिकता की व्यञ्जना करते हुए—

“हे विराट, हे विश्व देव !
तुम हो कुछ ऐसा होता मान,
धीर, गम्भीर स्वर से युत,
यही कर रहा सागर गान।” —कामायनी

आत्मा-परमात्मा के मिलन नाव की कलात्मक व्यञ्जना—

“परिचय राका जलनिधि का,
जैसे होता हिमकर से।
ऊपर से किरणें आतीं।
मिलती हैं गले लहर से।” —आँसू, पृ० १२

यहाँ पर राका शुद्धात्मा और जलनिधि परमात्मा का प्रतीक है। इन प्रतीकों के नहारे कवि ने आत्मा-परमात्मा के मिलन नाव की रहस्यात्मक ढंग से व्यञ्जना की है।

कला की प्रधानता—छायावाद रहस्य-भावना की प्रकृति के आश्रय से होने वाली क्लामयी अभिव्यक्ति है। छायावादी युग कलावादी युग था। उस युग में हृदय के भावों की निष्कपट अभिव्यक्ति को नहीं, बल्कि उसके बाह्याङ्ग्य को ही विशेष महत्व दिया जाने लगा था। इस युग में बाह्याङ्ग्य का माप-दण्ड रीति-

कालीन माप-दण्ड से सर्वथा भिन्न था। आज की कविता कलात्मकता, प्रतीक योजना, लाक्षणिक प्रयोग, मानवीकरण आदि के नियोजन में मानी जाती है। उदाहरण के लिए पन्त का निम्नलिखित उदाहरण दे सकते हैं—

“खेंच ऐचीला भूसूर चाप
शैल की सुधि यो बारम्बार
हिला हरियाली का सुवुकूल
भूला झरनों का झलमल हार
जलद पट से दिखला मुखचन्द्र
पलक पल-पल चपला के मार
मग्न उर पर भूषर सा हाथ
सुमुखी घर देती है साकार।”

यहाँ पर कवि ने मानवीकरण के सहारे मुग्धा कलहान्तरिता का चित्र खींचा है। प्रकृति के विराट् स्वरूप वर्णन से एक रहस्यात्मकता आ गई है। स्मरण अलंकार ने स्वर्ण सुगन्ध संयोग उत्पन्न कर दिया है। प्रतीको की उचित योजना ने उक्ति में आध्यात्मिकता की प्रतिष्ठा कर दी है। यहाँ प्रकृति माया और शैल ब्रह्म के प्रतीक रूप में प्रयुक्त हुए हैं। इन्हीं सब कारणों से यह छायावाद का सुन्दर उदाहरण है।

प्रकृति का आश्रयत्व—छायावादी कवि अपनी भावनाओं को प्रगट करने के लिए प्रायः प्रकृति का आश्रय लेता है। वह प्रतीक भी अधिकतर प्रकृति से चुनता है। इससे एक ओर तो उक्ति में रमणीयता आ जाती है। दूसरी ओर उसे अपनी कला और आध्यात्मिकता के प्रदर्शन का अच्छा अवसर मिल जाता है। प्रकृति का आश्रय छायावादी कवियों ने प्राकृतिक अनेक प्रकार से अपनी अभिव्यक्ति का माध्यम बनाया है। अपनी प्रेमिका के स्वरूप को देखिए किस प्रकार प्रकृति के विराट् रूप में कल्पित कर अपनी अभिव्यक्ति को मधुर, कला और कल्पनापूर्ण बनाने में समर्थ हुआ है—

“तडित सा सुमुखि ! तुम्हारा ध्यान,
प्रभा के पलक मार उर चौर,
गूढ़ गर्जन कर जब गम्भीर,
मुझे करता है अधिक अधीर
जुगनऊँ से उड मेरे प्राण,
खोजते हैं तब तुम्हें निदान।”

इसी प्रकार अपनी मानव-स्थितियों पर कल्पना और कला के सहारे प्रकृति के विराट् रूप का आरोपण कर छायावादी कवियों ने उसे बहुत ही आकर्षक बना दिया है।

कल्पना का प्रचुर प्रयोग—जिस प्रकार दर्शन अध्यात्म तत्त्व का बुद्धिमूलक नरूपण है, रहस्यवाद उसकी भावात्मक प्रतिक्रिया है, उसी प्रकार छायावाद

उसकी कल्पनात्मक अभिव्यक्ति है। छायावाद में कवि कल्पना के सहारे प्रकृति के नाना रूपों का आरोप मानव की सुकोमल भावनाओं पर करता है। इसके उदाहरण ऊपर आ चुके हैं। कभी-कभी तो छायावादी कवि कर्कश एवं असुन्दर चित्रों को अपनी कला और कल्पना के सहारे सुन्दरतम और मधुरतम बना देता है। उदाहरण के लिए हम 'कामायनी' की निम्नलिखित पक्तियाँ ले सकते हैं—

“सिन्धु सेज पर घरा वधू,
श्रव तनिक संकुचित बैठी सी।
प्रलय निशा की हलचल स्मृति में
मान किए सी ऐंठी सी।”

कभी-कभी तो कल्पना के प्रयोग से कवि बड़ी तीव्रतम व्यञ्जनाओं में समर्थ होता है। 'कामायनी' का एक उद्धरण है—

“जब कामना सिन्धु तट आई,
ले सन्ध्या का तारा दीप,
फाड़ सुनहली साड़ी उसकी,
हँसती तू क्यों अरी प्रतीप।”

उपर्युक्त पक्तियों में साधक के हृदय की मनोवैज्ञानिक व्याख्या कल्पना-नियोजित प्रतीकों के सहारे की गई है। कहने का अभिप्राय यह है कि छायावादी कविता में प्राण प्रतिष्ठा करने का श्रेष्ठ कवि की कलित कल्पना का रहता है।

चित्रभाषा-वादी अभिव्यक्ति—हिन्दी के छायावादी कवि पर पाश्चात्य चित्रभाषावाद का भी गहरा प्रभाव पड़ा है। चित्रभाषावाद का अर्थ होता है भाषा के चित्रात्मक वर्णनों के सहारे रहस्य-भावना की अभिव्यक्ति करना। पन्त पर पाश्चात्य चित्रभाषावाद का प्रभाव अपेक्षाकृत अधिक दिखाई पड़ता है। उनका 'परिवर्तन' शीर्षक कविता से एक उदाहरण देखिए—

“अहे वानुकि सहस्र फना !
लक्ष अलक्षित चरण तुम्हारे चिन्ह निरन्तर,
छोड़ रहे हैं जग के विक्षत वक्षस्थल पर।
शत-शत फेनोच्छ्वसित, स्फीतकार भयंकर,
धुमा रहे हैं जगती का घनाकार जगती का अम्बर।
मृत्यु तुम्हारा गरल दल कचुक कल्पान्तर
अखिल विश्व ही विषर
वक्र कुण्डल,
दिग् मण्डल।”

‘खैच ऐचीला भूसुर चाप’ वाला उदाहरण इसके अन्तर्गत आ सकता है।

निराशा और कष्टों की प्रवृत्ति—जिस प्रकार रहस्यवाद में विरहानुभूति को महत्त्व दिया जाता है, उसी प्रकार छायावादी कवि की अनुभूति निराशा और

करणा से आप्लावित रहती है। वह कविता की उत्पत्ति इस करुण भावना से ही मानता है। पन्त की निम्नलिखित पक्तियाँ बहुत प्रसिद्ध हैं—

“वियोगी होगा पहिला कवि ।
आह से उपजा होगा गान ,
उमड कर आँखों से चुपचाप,
वही होगी कविता अनजान ।”

कवि विरह-वेदना को वरदान स्वरूप समझता है। पन्त लिखते हैं—

“विरह है अथवा वरदान,
कल्पना में जीता, सिसकता गान है ।
शून्य आहों में सुरीले छन्द हैं ।
मधुर लय का क्या कहीं अवसान है !”

विरह-भाव की अभिव्यक्ति छायावाद में लगभग उसी रूप में मिलती है जिस रूप में रहस्यवाद में उसकी उपलब्धि होती है। रहस्यवाद में सर्वत्र विराट विरह की चर्चा मिलती है। जायसी ने लिखा है—

“विरह की आगि सूर जरि काँपा ।
रातिउ दिवस जरै ओहि तापा ॥
और सब नखत तराई जरहीं ।
दूटहि लूक धरति मटट परहीं ॥” इत्यादि

उपर्युक्त पक्तियों में कवि ने पद्मावती के विरह का विश्व-व्यापार का विराट चित्रण किया है। इसी से मिलता-जुलता ‘आँसू’ का निम्नलिखित वर्णन है—

“ये सब स्फुलिंग हैं मेरी
इस ज्वालामयी जलन के,
कुछ शेष चिन्ह हैं केवल
मेरे उस महामिलन के ।”

इस महाविरह की अवस्था में साधक को पूर्व-स्मृतियाँ बार-बार आकर गुदगुदाती हैं। ‘आँसू’ में प्रसाद ने लिखा है—

“मकरन्द गंध माला सी,
वह स्मृति मदमाती आती ।
इस हृदय विपन की कलिका,
जिसके रस में मुसक्याती ।”

मानव की आध्यात्मिक वेदना सुख की खोज में विश्व भर में चक्कर काट कर लौट आती है। किन्तु इस विश्व में उसे कहीं भी विश्राम नहीं मिलता। विश्राम मिले भी कैसे, आध्यात्मिक बुभुक्षा की तृप्ति अध्यात्मस्वरूप परमात्मा के दर्शन से ही हो सकती है। परमात्मा के दर्शन इस ससार में कहीं नहीं मिलते। ‘आँसू’ में प्रसाद ने इसी भाव की व्यञ्जना करते हुए लिखा है—

“वेदना विकल फिर आई,
मेरी चौदहो भुवन में,
सुख कहीं न दिया दिखाई,
विश्राम कहाँ जीवन में।” —आसू

परिणाम यह होता है कि साधक-रूपी कवि का हृदय चिर-वेदना से भर जाता है। प्रसाद ने उसकी अभिव्यक्ति करते हुए लिखा है—

“इस करुणा-कलित हृदय में,
अब विकल रागनी व्रजती,
क्यों हाहाकार स्वरो में,
वेदना असीम गरजती।”—आसू

छायावादी कविता में इसी प्रकार और भी अनेक प्रकार से करुणा और निराशा की भावना की अभिव्यक्ति मिलती है।

शैलीगत लाक्षणिकता और प्रतीकात्मकता—छाया की सबसे प्रमुख विशेषता उसकी शैलीगत लाक्षणिकता और प्रतीकात्मकता है। लाक्षणिक शैली के कुछ उदाहरण इस प्रकार हैं—

“जलधि लहरियों की अंगड़ाई बार-बार जाती सोने।”

× × ×

“सबल तरगाघातों से उस क्रुद्ध सिंधु के विचलन सी॥”

पहली पंक्ति में विरोधमूलक लक्षणा है।

दूसरी पंक्ति में विशेषण विपर्ययजनित लक्षणा है। इसी प्रकार और भी अनेक प्रकार के लाक्षणिक प्रयोग मिलते हैं।

छायावादी शैली की प्राणभूत विशेषता प्रतीकात्मकता है। कवि प्रतीकों की योजना के सहारे आध्यात्मिक, रहस्यात्मक व्यञ्जनाओं में समर्थ होता है इसीलिए वह सर्वत्र प्रतीकों का आश्रय लेता है। कही-कही प्रतीक-योजना से उक्ति का अर्थ गौरव बहुत अधिक बढ़ जाता है। उदाहरण के लिए हम निम्नलिखित उदाहरण ले सकते हैं—

“जब कामना सिंधु-तट आई,
ले सन्ध्या का तारा दीप।
फाड़ सुनहली साडी हँसती,
तू क्या अरी प्रतीप ?”

यहाँ पर सिंधु, सन्ध्या, तारा, दीप, सुनहली साड़ी, क्रमशः हृदय, आशा का संचार तथा आशा आदि के प्रतीक हैं। इसी प्रकार और भी अनेक प्रकार से प्रतीक योजना की जाती है।

साकेतिकता की प्रधानता—छायावादी कविता में हमें साकेतिकता की छटा भी मिलती है। अध्यात्म-बोध की अभिव्यक्ति नहीं की जा सकती इसीलिए कवि को बार-बार कल्पनामूलक साकेतिकता का आश्रय लेना पड़ता है। कवि साकेतिकता

के लिए यह, वह, उस, क्या, कौन, कैसे आदि विविध सकेतवाचक और प्रश्नवाचक सर्वनामों का प्रयोग करता है। यह और वह का उदाहरण देखिए—

“वह हंसी और यह आंसू,
घुलने दे मिल जाने दे,
बरसात नई होने दे,
फलियों को खिल जाने दे।”

इस प्रकार की साकेतिकता से समस्त छायावादी काव्यधारा भरी पड़ी है। स्थानाभाव से यहाँ अधिक उदाहरण नहीं दिए जा रहे हैं।

छायावादी कवि की सौन्दर्य-साधना—छायावादी कवि की सबसे प्रमुख विशेषता उसकी सौन्दर्य-बोध की प्रवृत्ति है। छायावाद में हमें प्रेम और सौन्दर्य की सुकोमल भावनाओं, रहस्यात्मकता और आध्यात्मिकता की हल्की पुट की अभिव्यक्ति कल्पना और कला के माध्यम द्वारा मिलती है। उनकी प्रेमानुभूति में एक अलौकिक तड़पन दिखाई पड़ती है। इस तड़पन का कारण साधक की तीव्र सौन्दर्यानुभूति है। कवि प्रसाद कहते हैं—

“बाडव-ज्वाला सोती थी,
इस प्रणय सिन्धु के तल में,
प्यासी मछली सी आँखें,
थीं विकल रूप के जल में।”

उस सौन्दर्य की अनुभूति कवि अनवरत रूप से करता रहता है

“मैं अपलक इन नयनों से,
निरखा करता उस छवि को,
प्रतिमा डाली भर लाता,
करता दान सुकवि को।”

वह अनिर्वचनीय और अलौकिक रूप उसकी आँखों में बसा हुआ है—

“प्रतिमा में सजीवता सी,
बस गई सुछवि आँखों में,
थी एक लकीर हृदय में,
जो अलग रही लाखों में।”

इसी प्रकार के शत-शत वर्णन छायावादी कविता में भरे पड़े हैं। उनकी आलोचना किसी समय स्वतन्त्र रूप से की जायगी। यहाँ पर केवल इतना ही कहना अभीष्ट है कि छायावादी कविता में हमें रहस्यवाद की प्रणयानुभूति और सौन्दर्यानुभूति की तीव्रतम अभिव्यक्ति मिलती है। अन्तर केवल इतना ही है कि रहस्यवाद की सौन्दर्यानुभूति और प्रणयानुभूति की अभिव्यक्ति निष्कपट और निर्वोध होती है जब कि छायावादी की अभिव्यक्ति कला और कल्पना के साँचे में ढलकर निकलने का कारण परतन्त्र रहती है।

यही दोनों में अन्तर है। हिन्दी के आधुनिक कवियों में शुद्ध रहस्यवाद के दर्शन नहीं होते। उसकी रहस्य-भावना सदैव कला और कल्पना के आश्रय से अभिव्यक्ति हुई है। मैं आधुनिक कवियों में से किसी को भी शुद्ध रहस्यवादी नहीं मानता।

५

प्रगतिवाद

हिन्दी कविता-क्षेत्र में प्रगतिवाद की बड़ी धूम रही है। प्रगतिवाद का सामान्य अर्थ है विकसन का सिद्धान्त। इस सामान्य अर्थ की दृष्टि से हम उस साहित्य को प्रगतिवादी साहित्य कहेंगे जो विकासोन्मुख हो। इस परिभाषा के आधार पर हिन्दी का अधिकांश साहित्य प्रगतिवादी साहित्य कहलाने का अधिकारी हो जाएगा। वास्तव में आधुनिक काव्य-क्षेत्र में प्रगतिवाद का प्रयोग पारिभाषिक अर्थ में किया गया है। सन् १९३६ के आस-पास से हमारे काव्य ने जो नई दिशा ग्रहण की थी उसका विवेचन आगे चलकर आलोचकों ने प्रगतिवाद के अभिधान से किया। इस अभिधान का आधार उपन्यास-सम्राट् प्रेमचन्द की अध्यक्षता में स्थापित किया गया लेखक-संघ था। इस लेखक-संघ की स्थापना सन् १९३६ में हुई थी। सन् १९३५ में प्रगतिवादी लेखक-संघ की स्थापना यूरोप में जैनेवा में की गई थी। रोलर, जीव, हक्सले, गार्की आदि ने इस लेखक-संघ की स्थापना में बड़ा योग दिया था। हिन्दी के प्रगतिवादी लेखक-संघ की स्थापना बहुत कुछ उसी के अनुकरण पर हुई थी।

पृष्ठभूमि और प्रेरणाएँ—ऐतिहासिक दृष्टि से प्रगतिवाद का उदय छायावाद की प्रतिक्रिया के रूप में हुआ। इस प्रतिक्रिया को जन्म देने वाली बहुत सी राजनीतिक, साहित्यिक, सांस्कृतिक और दार्शनिक परिस्थितियाँ थीं। सन् १९३५-३६ के आस-पास गांधी विचारधारा देश को व्यापक रूप से प्रभावित कर रही थी। उनकी इस विचारधारा को लेकर बहुत से कवि सत्याग्रह, अहिंसा आदि के सिद्धान्तों का डका पीट रहे थे। किन्तु कुछ लेखक गांधीवाद के कुछ सिद्धान्तों को लेकर उनको कार्ल मार्क्स की विचारधारा में, जिसका उस समय बहुत अधिक प्रभुत्व बढ़ रहा था, सँचें में ढालने का असफल प्रयास कर रहे थे। प्रगतिवाद ऐसे ही साहित्यिक प्रयास-कर्त्ताओं की देन है। उस समय पाश्चात्य साहित्य-क्षेत्र में फ्रायड के नग्न वासनावाद, जिसे कुछ लोग यथार्थवाद भी कहते हैं, कैल्डवेल के समाजवाद, गार्की के कल्पनावेद और यथार्थवाद तथा लैनिन के साम्यवाद की भी अच्छी प्रतिष्ठा थी। इनके अतिरिक्त और भी कई विचारधाराएँ क्रमशः बल पा रही थीं। तत्कालीन पाश्चात्य और भारतीय—दोनों प्रगतिवादी लेखकों ने अपने समय की इन प्रवृत्तियों से प्रेरणा प्राप्त की। प्रगतिवाद का रूप संवारने में इन प्रवृत्तियों का बहुत बड़ा हाथ है। प्रगतिवादी युग में झूठी काल्पनिकता एवं पलायन की प्रवृत्ति के विरोध का स्वर प्रतिध्वनित हो रहा था। उस युग का कवि अपने युग के कवियों से बार-बार आकाश से पृथ्वी पर उतर आने का आग्रह कर रहा था—

“इस घरती की बात करो प्रिय मत अम्बर की ओर निहारो।”

वह नवयुग कवियों के कानों में जगने की शख-ध्वनि कर रहा था। दिनकर की निम्न पक्तियों में इसी की प्रतिध्वनि है—

“नवयुग शखध्वनि जगा रही तू जाग जाग मेरे विशाल।”

इस जागृति की कामना से प्रेरित होकर कवि जगत के जीर्ण-पत्र के शीघ्र भ्रूण को कामना करने लगा—

“द्रुत भरो जगत के जीर्ण पत्र।”

प्रगतिवाद की प्रमुख प्रवृत्तियाँ

प्रगतिवाद की कुछ अपनी प्रवृत्तियाँ हैं। उनका संक्षेप में इस प्रकार निर्देश कर सकते हैं—

सामाजिक और आर्थिक क्रान्ति की प्रवृत्ति—प्रगतिवादी कवि परिवर्तन और क्रान्ति का पुजारी था। उसकी धारणा थी कि पुरानी कला वा साहित्य से सर्वाधिक आने लगती है, इसलिए कुछ दिनों तक चलने वाली प्रवृत्तियों का बहिष्कार करके नूतन प्रवृत्तियों का आविष्कार करना चाहिए। हो सकता है उसे अपनी इस परिवर्तन की प्रकृति के लिए टेनीसन की उस पक्ति से प्रेरणा मिली हो जिसके अनुसार नवीन परम्पराओं के विकास के लिए प्राचीन परम्पराओं को ध्वंस कर देना वह प्रवृत्ति का नियम समझता था। चाऊ एन लाई ने भी ‘प्यूपिल्स न्यू लिट्रेचर’ नामक रचना में इसी भाव का प्रतिध्वनन किया है। उसका भी विश्वास था कि प्राचीन कला और साहित्य चाहे आकर्षक ही क्यों न लगें, किन्तु उनके अन्तर से एक सर्वाधिक उठती है। पत की ‘परिवर्तन’ शीर्षक कविता में प्रगतिवाद की परिवर्तन प्रिय प्रकृति की ही छाया डूँढ़ी जा सकती है। सुधीन्द्र की ‘प्रलय की वीणा’ शीर्षक कविता में भी इसी प्रगतिवादी परिवर्तन का आग्रह किया गया है।

प्रगतिवादी कवि केवल परिवर्तन ही नहीं चाहता, वह क्रान्ति का भी भक्त था। सामाजिक, आर्थिक और आध्यात्मिक—सभी क्षेत्रों में वह साम्यमूलक बौद्धिक क्रान्ति का समर्थक था। प्रगतिवादी कवि क्रान्तिकुमारी को जगाते हुए कहता है—

“उठ वीरों की भावरगिनी दलितों के दल की चिंगारी।

युग मर्दित यौवन की ज्वाला जाग जाग रे क्रान्ति कुमारी॥”

वह क्रान्ति के माध्यम से नवजीवन का संचार करना चाहता था। नरेन्द्र की ‘प्रोजपूर्ण पक्तियाँ’ द्रष्टव्य हैं—

“आओ हथकड़ियाँ तडकादूँ जागो रे नत शिर बन्दी।

उन निर्जीव शून्य साँसों में आज फूँक दूँ लो नव-जीवन।

भरदूँ उनमें तूफानों को अगणित भूचालों का कम्पन।

प्रलयवाहिनी स्वतन्त्र हों तेरी मेरी साँसें बन्दी।”

प्रगतिवादी क्रान्तिकर्ता प्राचीन रुढ़ियों और परम्पराओं के मूलोच्छेदन में ही अपना गौरव समझता था। यहाँ तक कि ईश्वर के सम्बन्ध में नई धारणा स्थापित करना चाहता था—

“ईश्वर को मरने दो हे मरने दो,
वह फिर जी उठेगा ईश्वर को मरने दो ।

वह क्षण-क्षण भरता जी उठता
ईश्वर को नव स्वरूप धरने दो ।”—पन्त

प्रगतिवादी इस उपर्युक्त ढंग की क्रान्ति की प्रेरणा रूस की क्रान्ति प्रतीत होती है । प्रगतिवादी कवि रूस से इतना अधिक प्रभावित हुए थे कि वे भारत में रहकर उसकी व्यवस्था, उसके नेता और उसकी विशेषताओं के गुणगान में ही अपना गौरव समझने लगे थे । शिवमगलसिंह सुमन की—

“चली जारही बढ़ती लाल सेना,
मास्को श्रव दूर नहीं है ।”

‘लाल झंडा’ आदि कविताएँ इसका पुष्ट प्रमाण हैं । महामानव स्टालिन के नाम पर भी कवियों ने अपनी कवित्व शक्ति की इतिश्री कर दी । मैं इस प्रकार के कवियों को नकली और गद्दार समझता हूँ । जो खाते भारत का रहे और गाते रशिया का रहे । हिन्दी कविता इस प्रकार की रचनाओं से निश्चय ही कलकित हो गई है ।

साम्राज्यवाद का विरोध—प्रगतिवाद की एक प्रवृत्ति साम्राज्यवाद के विरोध की भी थी । प्रगतिशील लेखक-संघ के घोषणा-पत्र में स्पष्ट लिखा गया था कि प्रगतिशील साहित्य सदा साम्राज्य-विरोधी होता है । इसी प्रवृत्ति से प्रेरित होकर नरेन्द्र ने लिखा है—

“पेट काटकर महल बना है दुनिया के मजदूरों का ।”

दिनकर की निम्नलिखित पक्तियाँ भी इसी प्रवृत्ति का प्रतिबिम्बन कर रही हैं—

“बंभव की दीवानी दिल्ली, कृषक मेघ की रानी दिल्ली ।”

वर्ग-संघर्ष का चित्रण—प्रगतिवाद की सबसे बड़ी विशेषता वर्ग-संघर्ष के स्वरूप का निर्देश करना है । अपनी इस प्रवृत्ति की प्रेरणा उसे कार्ल मार्क्स की विचारधारा से मिली थी । कार्ल मार्क्स की विचारधारा का प्राणभूत सिद्धान्त वर्ग-संघर्ष और आर्थिक साम्यवाद थे । प्रगतिवादी कवियों ने इन दोनों सिद्धान्तों की जी सोल कर अपने-अपने ढंग पर अभिव्यक्ति की । प्रगतिवादी कवि पाश्चात्य विचारधाराओं से अन्धे होकर प्रभावित हो रहे थे । राल्फ फाक्स ने ‘नावल एण्ड दी पीपल’ में लिखा था कि मार्क्सवादी विचारधारा अपनाए बिना साहित्यकार को उस सत्य की प्राप्ति नहीं होती जो उसके लिए आवश्यक है । फाक्स साहब के इस एकपक्षीय और दूषित सिद्धान्त का प्रगतिवादी कवियों ने ग्रहणवाक्य के सदृश अनुगमन किया, जिसके फलस्वरूप हिन्दी कविता में प्रगतिवाद के नाम पर कार्ल मार्क्स के सिद्धान्तों की पुनरुद्धरणी की जाने लगी । वास्तव में प्रगतिवादी कवियों ने ऐसा करके हिन्दी कविता का बहुत बड़ा अपकार किया । कविता अपने देश, काल और व्यक्तियों की

संस्कृति का प्रतिबिम्ब हुआ करती है। देश की सांस्कृतिक विचारधारा से विच्छन्न होकर कविता विधवा हो जाती है। प्रगतिवादी कविता ऐसी ही विधवा कविता है। जो भी हो, हमारे प्रगतिवादी कवियों ने एक कार्य तो अवश्य किया। वह यह कि सहानुभूति-विहीन वर्ग-सघर्ष के बौद्धिक वर्णनो से साहित्य को अवश्य भर दिया। वर्ग-सघर्ष के दो-चार उदाहरण दे देना अनुपयुक्त न होगा। दिनकर लिखते हैं—

“स्वानों को मिलता दूध दही बच्चे भूखे तड़पाते हैं।
मिल मालिक तेल फुलेलो पर पानी सा द्रव्य बहाते हैं॥”

इसी प्रकार अचल के ‘सर्वहारा’ से निम्नलिखित एक उदाहरण दिया जा सकता है—

“और यही परिवार खड़ा है भूखे शिशु अकुलाती माता।
बच्चे से जिसको केवल पंदा कर देने का नाता॥”

कही-कही पर वर्ग-सघर्ष की विडम्बना का इन कवियों ने अच्छा चित्र उपस्थित किया है। देखिए ‘हाहाकार’ शीर्षक कविता में दिनकर लिखते हैं—

“देख कलेजा फाड़ रहे कृषक आज शोषित की धारे।
और उठी जातीं उन पर ही वैभव की ऊँची दीवारें॥”

इन कवियों ने शोषित वर्ग के चित्रण में अपनी कवित्व-शक्ति का अच्छा उपयोग किया था। शोषित वर्गों में भी इनकी वृत्ति मजदूर, किसान और नारी के दयनीय चित्रों के उद्घाटन में ही लगी थी। कृषक समाज का एक दृश्य नरेन्द्र की ‘प्रभात फेरी’ में इस प्रकार दिया गया है—

“यहाँ बिलखते लाल देखलो और निरक्षर युवक कुमार।
वचित व्यथित युवतियाँ देखो कुम्हलातीं कलियाँ सुकुमार॥”

इसी प्रकार निराला ने ‘वह तोड़ती पत्थर’ शीर्षक कविता में— एक मजदूरिन का दयनीय पर यथार्थ चित्र अंकित किया है। इसी प्रकार पतिता नारी की दुर्दशा का भी उल्लेख प्रगतिवादी कवियों में मिलता है। अचल लिखते हैं—

“पल कटे जिसके प्राणों के,
भूक रुदन सदियों से जारी।
पति की काम-वासना की नाली,
वच्चे जनना जिसका सबल॥”

ऊपर दिए गए अनेकानेक उदाहरणों से स्पष्ट है प्रगतिवादियों को शोषित वर्ग के प्रति गहरी सहानुभूति है। किन्तु मुझे यह कहने में सकोच नहीं है कि सहानुभूति है बौद्धिक ही, कवियों के हृदय से निकली हुई सच्ची पुकार नहीं है। तभी प्रगतिवादी कवियों तक को अपनी कमी दबी जुवान मजूर करनी पड़ी है। अचल के निम्नलिखित कथन में उसी की व्यञ्जना है। ‘लाल चूनर’ की भूमिका में उन्होंने लिखा है—“जन-वल की दुर्दम शक्तियों का लौकिक सत्य या

असत्य से सचर्पे जब तक काव्य के मूलाधारों से दृढ़ और पारस्परिक विकास नहीं स्थापित कर लेता तब तक मेरी समझ में सच्चे प्रगति काव्य की रचना नहीं होती।" दिनकर ने 'रसवती' की भूमिका में यही बात कुछ अधिक स्पष्ट शब्दों में उद्धोषित की है—“प्रगति शब्द में जो नया अर्थ ढूँसा गया है, उसके फलस्वरूप ^(१)हल और फावड़े कविता के सर्वोच्च विषय सिद्ध किए जा रहे हैं, और वातावरण ऐसा बनता जा रहा है कि जीवन की गहराइयों में उतरने वाले कवि सिर उठाकर न चल सके।”

वर्तमान समस्याओं पर विचार—प्रगतिवाद का लक्ष्य वर्तमान समस्याओं पर विचार करना भी है। प्रगतिवादी कवि कहता है—

“आओ लोक समस्याओं पर मिलकर करें विवेचन।

विश्व सभ्यता के मुख पर पड़ा हुआ अवगुणन ॥”

किन्तु कवियों की सहज और स्वाभाविक प्रवृत्ति इस दिशा में नहीं हुई। वे मार्क्सवाद, यौन यथार्थवाद आदि के चक्कर में इतना अधिक फँस गए हैं कि हिन्दी के कविता-क्षेत्र में घुटन उत्पन्न हो गई। कितना अच्छा होता कि प्रगतिवादी निरपेक्ष और स्वस्थ भाव से इस दिशा में प्रवृत्त होते।

प्रचार का माध्यम—प्रगतिवादी कविता का लक्ष्य प्रसार-कार्य भी था। इस दृष्टि से मैं उसे लेनिन से प्रभावित मान सकता हूँ। लेनिन ने अपनी 'आन आर्ट एण्ड लिटरेचर' नामक रचना में लिखा है कि साहित्य प्रचार का शक्तिशाली माध्यम है। नरेन्द्र शर्मा इस दिशा में लेनिन के सच्चे अनुयायी हैं। किन्तु अच्छा हुआ दिनकर की स्वस्थ दृष्टि ने इस सिद्धान्त का खोखलापन पहचान लिया। 'मिट्टी की ओर' में उन्होंने स्पष्ट घोषणा की है कि “साहित्य जब एक प्रचार का माध्यम बन जाता है तो उसमें साहित्यिकता नहीं रहती।” आचार्य हजारोप्रसादजी ने भी 'हमारी साहित्यिक समस्याएँ' में इस बात को कुछ अधिक स्पष्ट करते हुए लिखा है—“साहित्य का लक्ष्य साहित्य को सवेदनशील बनाना है, सिद्धान्तों को रटाना नहीं।”

यथार्थवादिता—प्रगतिवाद आदर्शवाद के गगनचुम्बी साहित्य-सिखर से दूर यथार्थ की कठोर भूमिका पर टिका हुआ है। मुझे यह कहने में सकोच नहीं है कि प्रगतिवादी कवियों ने यथार्थवाद की आड़ में अपनी वासनापूर्ण कुरूपियों की निर्वाध अभिव्यक्ति की है। जहाँ तक यथार्थवाद नीति और सामाजिकता का गला नहीं घोटता, वहाँ तक वह सह्य हो सकता है। किन्तु उसके आगे वह धृष्ट हो जाता है। साहित्य में उसको स्थान देना साहित्य की अपवित्र करना है। प्रगतिवादियों ने यथार्थवाद के नाम पर साहित्य में बहुत नाक-थूक इकट्ठा कर लिया है। यौन सम्बन्धी चित्र तो अभद्रता की पराकाष्ठा पर पहुँच गए हैं। प्रगतिवादी ही इतना निर्लज्ज मानव है जो ऐसे चित्र सामने रखता है—

“आधा शिशु बाहर था आधा अन्दर।”

कुरुचिपूर्ण वर्णनो के लिए अचल की 'सावन की मदभरी रात' नरेन्द्र की 'आज न सोने दूँगी बालम' आदि कविताएँ देखी जा सकती है। प्रगतिवादियों की दृष्टि में रसाभास ऐसी कोई वस्तु नहीं। उनका रति का कोई स्टैंडर्ड ही नहीं है। प्रगतिवादी कवि 'वदरि और नवरगि' को छोड़कर मटर के दाने पर ही आ गया है। मटर के दाने पर हाथ रखते ही बेचारे के शरीर में बिजली दौड़ती है। पतलू नहीं वह अपना गृहस्थ जीवन कैसे निभाते होंगे—

“हाथ मटर के दानों पर जा
जगा देते हैं एक सनसनी
बिजली दौड़ जाती है एक भनभनी।”

पन्त आदि कवियों ने यथार्थ के सुन्दर और रमणीय चित्र खींचे हैं। उनकी ग्राम युवति का चित्र देखिए—

“उन्मद यौवन से उभर
घटा सी नव प्रसाद की सुन्दर
अति श्याम करुण
श्लथ भव चरणा
इठलाती आती ग्राम युवति
वह गजगति
सर्प डगर पर।”

इस प्रकार के रसोद्रेककारी चित्र प्रगतिवादी साहित्य में कम है। दद्रु वासना के ब्रण को कुरेदने वाले चित्र अधिक मिलते हैं। ऐसे गन्दे चित्रों से प्रगतिवाद को गहरा धक्का पहुँचा है।

प्रगतिवादियों की कुरुचि कही-कही तो यहाँ तक पगला उठी है कि वे कही-कही गाली-गलौज पर उतर आये हैं। एक साहब पूँजीपतियों के विशेषण जोड़ते हुए लिखते हैं—

“लुच्चे दुच्चे उल्लू के बच्चे पूँजीपति।”

इस प्रकार के साहित्य में मनचले गुण्डे के लिए अच्छा मसाला मिल जाता है। इस दृष्टि से प्रगतिवादियों की प्रगति अवश्य दाद देने योग्य है।

साम्राज्य-विरोध की भावना—प्रगतिवादी लेखक-समूह ने एक घोषणा-पत्र निकाला था। उसमें लिखा था—“प्रगतिशील साहित्य सदा साम्राज्य-विरोधी होता है।” समझ में नहीं आता इस प्रकार के नियम प्रगतिशील विद्वानों ने कहाँ से ढूँढ निकाले हैं। यहाँ तक बात सरलता से स्वीकार की जा सकती है कि प्रगतिशील साहित्य सदा आतताइयों और अत्याचारियों के प्रति आवाज बुलन्द करता है, किन्तु इसके आगे कोई सिद्धान्त घोषित कर अपनी सुबुद्धि का ढिंढोरा पीटना है।

सांस्कृतिक समस्याएँ—कुछ प्रगतिवादियों ने सकीर्ण वातावरण से उठकर सस्कृति के क्षेत्र में आँखें खोलने की चेष्टा की है। पन्तजी लिखते हैं—

“राजनीति का प्रश्न नहीं है
आज जगत के सम्मुख,
आज बृहत् सांस्कृतिक समस्या
जगत के निकट उपस्थित।”

१३

किन्तु इन सांस्कृतिक समस्याओं तक पन्त और दिनकर जैसे चोटी के कवियों को छोड़कर और किसी की दृष्टि नहीं जा सकती। काश कि इस दिशा में हमारे नौसिखिए कवि भी अग्रसर होते तो शायद प्रगतिवाद के क्षेत्र में इतना कूड़ा-करकट इकट्ठा न होता। कुछ कवियों ने विदेशी संस्कृतियों के लाल चित्र सामने रखने की चेष्टा की, किन्तु हमारी संस्कृति के सुनहले चित्रों के आगे वे वैसे ही लगते हैं जैसे सूर्य के आगे दीपक।

प्रगतिवादी कविता में रस—प्रगतिवादी कविता में रस ढूँढ़ने वालों को निराश ही होना पड़ेगा। पन्त, निराला आदि दो एक पुराने खेबे के कवियों को छोड़कर अन्य कवियों में रस धारा के स्थान पर रस बूँद भी नहीं मिलेगी। हाँ, रसवती आदि नाम अवश्य मिल जायेंगे। रसाभास आदि के उदाहरण ढूँढ़ने वालों को इस साहित्य में कोई कष्ट नहीं होगा। इस धारा के कवियों का लक्ष्य हमारी सोई कुरुचिपूर्ण वासना को नगनातिनग्न रूप में सामने रखना है। ऐसे नग्न वर्णनों से साधारण कोटि के युवकों का क्षणिक अवसादन-प्रसादन अवश्य हो जाता है। हृदय मुग्ध किमी का नहीं होता।

सच्चा साहित्य वही होता है जो हमें रस-मग्न कर सके। इसके लिए शास्त्रीय ढंग से रस की निष्पत्ति करना ही आवश्यक नहीं होता। उसके विधान के सैंकड़ों रूप और प्रकार हो सकते हैं। सच्चे प्रगतिवादी कवि उन्हें ही ढूँढ़ निकालते हैं। रस-मग्न करने के अनेक प्रकारों में एक प्रकार है किसी इन्द्रिय-विशेष के मोहक विषयों के जीते-जागते चित्रों द्वारा उस इन्द्रिय को इतना अविक रसाभिभूत कर देना कि अन्य इन्द्रियों की अनुभूतियाँ विस्मृत हो जायें और भाव-विभोरता की अवस्था उदय होकर एक प्रकार का साधारणीकरण कर दे।

प्रगतिवादी साहित्य बहुत निम्नकोटि की रसानुभूति की अवस्था उत्पन्न करता है। रसानुभूति की में चार कोटियाँ मानता हूँ। उन्हीं के आधार पर रसानु-भवकर्त्ताओं के भी चार प्रकार होते हैं। वे क्रमशः इस प्रकार हैं—

- (१) लम्पट,
- (२) रसिक,
- (३) सहृदय, तथा
- (४) आत्मानन्दी।

इन चार कोटियों का अनुभव हमें सिनेमा-गृह में होता है। चित्र के प्रसंग में बहुत से ऐसे स्थल आते हैं जहाँ लम्पटों की (जो इक्के ताँगों वाले की श्रेणी के होते हैं) रसानुभूति का बाँध तोड़कर फूट निकलती है और पैसा फेंकने लगते हैं। उन्हें आत्म-वोध नहीं रहता। दूसरी कोटि के वे रसानुभवकर्त्ता हैं जिन्हें रसिक

१४

कहता हूँ। बहुत से सामान्य लोग मधुर चित्रो को देखकर एक दूसरे को छेड़ने लगते हैं। उस समय वे भावमग्न रहते हैं। तीसरे वे सहृदय व्यक्ति होते हैं जो अपने अनुरूप रसानुभूति के प्रसंगों को देखकर भावमग्न हो जाते हैं। रसानुभूति की चौथी कोटि आत्मानन्दी की होती है। आत्मानन्दी रसिक शान्त और भक्ति सम्बन्धा चित्रों में इतना लीन हो जाते हैं कि उन्हें आत्म-बोध ही नहीं रह जाता। यह रसानुभूति की उच्चतम अवस्था है। जिस साहित्य में उपर्युक्त कोटियों में से जितने ऊँचे स्तर की रसानुभूति तक ले जाने की क्षमता होगी वह साहित्य उतना ही महान् होगा। भक्तिकालीन साहित्य में हमें आत्मानन्दी की कोटि की रसानुभूति मिलती है। इसीलिए हिन्दी साहित्य में उस युग के साहित्य का इतना बड़ा महत्त्व है। इसके विपरीत रीतिकालीन साहित्य में रसिकों की कोटि की रसाभिव्यक्ति हुई थी। द्वायावाद में सहृदयों की कोटि की रसानुभूति की अभिव्यक्ति मिलती है। प्रगतिवाद में हमें लम्पटों की कोटि की रसानुभूति होती है। इसीलिए प्रगतिवादी साहित्य अधिक प्रभावोत्पादक और स्थायी नहीं हो सकेगा, ऐसी मेरी धारणा है। वास्तव में साहित्यकार को श्रेष्ठतम कोटि की रस दशा को अपने काव्य में लाने की चेष्टा करनी चाहिए तभी उसका साहित्य उच्चकोटि का और स्थायी हो सकता है।

अलंकार—प्रगतिवादी साहित्य में अलंकारों को महत्त्व नहीं दिया गया है। उसका लक्ष्य जन-विचारों का धारण करना है, अलंकारों को वहन करना नहीं। पन्त लिखते हैं—

“तुम वहन कर सको जन कन मेरे विचार,
वाणी मेरी चाहिए तुम्हें क्या अलंकार।”

इसी प्रकार नरेन्द्र शर्मा ने घोषणा की है—

“ये अलंकार—

वह भार-मोह के बन्धन हैं
दे तोड़ उन्हें”

डॉ० रामविलास ने तो यहाँ तक लिखा है कि अलंकार समाज-हितैषी साहित्य को जन्म नहीं दे सकते (देखिए प्रगति और परम्परा)। मैं प्रगतिवादियों से इस दिशा में केवल इसी अर्थ में सहमत हूँ कि प्रगतिवादी कवि को अपनी कविता को प्रयत्नज और अनावश्यक अलंकारों से नहीं लादना चाहिए। किन्तु अभिव्यक्ति और वाणी में वह सहज चमत्कार होना चाहिए जो सहज अलंकारों के द्वारा उद्धत होता है। पन्त आदि की प्रगतिवादी रचनाओं में हमें सहज अलंकारों की स्वाभाविक योजना मिलती है। इसीलिए उनकी कविताओं में वह रमणीयता पाते हैं जो अन्य प्रगतिवादी कवियों में नहीं उपलब्ध होती है। उदाहरण रूप उनकी ‘ग्राम-युवती’ शीर्षक कविता ली जा सकती है। सहज उपमा सुन्दर का उदाहरण देखिए—

“उन्मद यौवन उभर
घटा सी नव-प्रसाद से सुन्दर

अति श्याम वरण
- इत्य भेद वरण
इठलाती आती ग्राम युवति
वह गजगति
सर्प डगर पर।”

पन्त की उपर्युक्त प्रकृतियों पर इस बात का ज्वलत प्रमाण है। साहित्य प्रगतिवादी होते हुए भी साहित्यिकता से विभूषित हो सकता है।

छन्द—प्रगतिवादी कवि जिस प्रकार आचार, नीति, अलंकार, रसात्मकता आदि के बन्धनों से मुक्त रहना चाहते हैं, वैसे ही छन्द के कठोर बन्धनों को भी तोड़ डालना चाहते हैं। उन्होंने स्वतंत्र छन्दों की योजना की है और नए से नए ढंग से लिखने का प्रयास किया है। भाषा सम्बन्धी दृष्टिकोण इनका अपना अलग है। वे भाषा में प्रसाद, प्रवाह और सरल प्रयोगों के अधिक अनुयायी हैं। भाषा को किसी प्रकार के चमत्कारों से लादना वे प्रगतिवादी सिद्धान्त के विरुद्ध समझते हैं। इसमें कोई सन्देह नहीं है कि इन कवियों ने जनसाधारण की भाषा में साहित्य की अभिव्यक्ति कर साहित्य का बड़ा क्रत्याण किया है।

प्रसिद्ध प्रगतिवादी कवि—प्रगतिवादी कविताओं की रचना करने वाले कवियों में गुप्त, निराला, पन्त, नरेन्द्र शर्मा, अचल, दिनकर, वच्चन, राहुल, यशपाल, रामविलास, शिवदानसिंह, रागेय राघव, नेमिचन्द्र जैन, भारतभूषण अग्रवाल, उदयशंकर भट्ट, शिवमगलसिंह सुमन, नागार्जुन, महेंद्र भटनागर, शमशेर बहादुर आदि विशेष उल्लेखनीय हैं।

प्रयोगवाद

सन् १९४३ के आस-पास कुछ तरुण कवियों ने हिन्दी-साहित्य-क्षेत्र में नए-नए वादों की अवतारणा करने का प्रयास किया। ऐसे तरुण कवियों में अज्ञेयजी अग्रगण्य हैं। इस नए वाद को उन्होंने कोई उपयुक्त नाम के अभाव में प्रयोगवाद का अभिधान दे दिया। अज्ञेयजी के सम्पादकत्व में ‘तार-सप्तक’ नामक कविता-संग्रह दो भागों में प्रकाशित हुआ। दोनों भागों में १४ कवियों की नवीनतम रचनाएँ संग्रहीत की गयी हैं। इन कवियों में गजानन, माधव, मुक्ति-बोध, रामविलास शर्मा, भारतभूषण, प्रभाकर माचवे, गिरिजाकुमार माथुर, नेमिचन्द्र आदि उल्लेखनीय हैं।

उन कवियों की रचनाओं के साथ-साथ उनके सम्बन्ध में उनके दृष्टिकोण भी दिए गए हैं। इस ढंग की कुछ कविताएँ ‘प्रतीक’ नामक पत्रिका में भी प्रकाशित हुई थी। आगे चलकर इस प्रयोगवादी कविता के कई संग्रह प्रकाशित हुए। उनमें प्रयोगवादी कविताओं की रचनाओं को नई कविता का अभिधान दिया गया है। इस प्रकार के नई कविता के संग्रहों में ‘कविता’ शीर्षक संग्रह विशेष उल्लेखनीय है। अज्ञेयजी ने इस नई कविता से सम्बन्धित ‘भग्न-दूत’, ‘चिन्ता’, ‘इत्यलम्’, ‘हरी घास पर क्षण भर’ तथा ‘बावरा अहेरी’ आदि कई संग्रह प्रकाशित किए। रामधारीसिंह ‘दिनकर’

के 'इतिहास के आँसू', 'धूप और घुआँ' आदि सग्रह में हमें प्रयोगवादी नई कविताएँ ही मिलती हैं। प्रयोगवादी कवियों में गिरिजाकुमार माथुर का नाम भी उल्लेखनीय है। उनके 'नाश और निर्माण', 'धूप के घान', 'मजीर' नामक सग्रह में बहुत सी प्रयोगवादी कविताएँ सग्रहीत हैं। उदयशंकर भट्ट के 'यथार्थ और कल्पना' तथा 'युग-दीप' आदि सग्रहों में उनकी प्रयोगवादी कविताएँ सग्रहीत हैं।

इनके अतिरिक्त नई कविता-क्षेत्र में शिवमगलसिंह सुमन का 'पर आँखें नहीं मरी', नागार्जुन का 'युग-धारा', त्रिलोचन का 'घरती के फूल', केदारनाथ अग्रवाल के 'युग की गंगा' और 'नींद का बादल', जगदीश गुप्त के 'नाव के पाँव', गंगाप्रसाद पाण्डेय का 'नवीना', घर्मवीर भारती का 'अघा युग', क्षेम के 'जीवन तरी', 'नीलम ज्योति' और 'सघर्ष', शम्भूनाथसिंह का 'दिव्यालोक', रमानाथ अवस्थी का 'आग और पराग', नीरज का 'विभावरी', तरुण के 'प्रथम किरण', 'हिमाचला', तथा कमल साहित्यालंकार के 'विपची', 'नए गीत' और 'नया स्वर्ग' आदि काव्य-सग्रहों में अनेक कविताएँ ऐसी हैं जो प्रयोगवादी नई कविता के अन्तर्गत आती हैं, और उसकी प्रवृत्तियों का स्पष्टीकरण करती हैं।

प्रेरणा और पृष्ठभूमि—प्रयोगवादी नई कविता का उदय अपने युग की नवीन परिस्थितियों की प्रेरणा से हुआ था। वह युग महायुद्ध का युग था। सम्पूर्ण समाज की चेतना भनभन रही थी। उसकी नैतिकता को अनैतिकता झकझोर रही थी। साहित्य और कला का गला घोट जा रहा था। किसी को गम्भीर साहित्य के पढ़ने की न तो फुर्सत ही थी और न रुचि ही। ऐसी ही विपन्न परिस्थितियों में कविता की क्रान्तिप्रिय और खुल्लखल प्रतिभा ने घासलेटी साहित्य का प्रवर्तन प्रयोगवाद के नाम से किया। अच्छा हुआ इस धारा में आगे चलकर 'दिनकर', उदयशंकर भट्ट आदि कवियों के प्रयास से 'नई कविता' की कुछ उदात्त और गम्भीर प्रवृत्तियों का उदय हुआ और वह सद्कविता के रूप में विकसित हुई।

हिन्दी की प्रयोगवादी कविता को नई अंग्रेजी कविता से भी प्रेरणा मिली होगी। १९वीं शताब्दी में फ्रांस में कुछ कवि हुए थे, जिनमें बोदलीयर, मालायों, बर्लेन, प्रस्त आदि बहुत प्रसिद्ध हैं। उनकी कविता में कुछ नवीन प्रवृत्तियों का उदय हुआ था। इन प्रवृत्तियों ने नई हिन्दी कविता को प्रभावित किया।

यहाँ पर एक प्रश्न उठ खड़ा होता है। वह यह कि क्या प्रयोगवाद कोई नया वाद है। इसका उत्तर अंग्रेजी ने ही दे दिया है। उन्होंने लिखा है—

"प्रयोगवादी कवि किसी एक स्कूल के नहीं हैं। अभी राही है, राही नहीं राह के अन्वेषी।" बात ठीक है। प्रयोगवाद का उदय प्रयोग के रूप में हुआ था, निश्चित सिद्धान्त और विचार या भावधारा के रूप में नहीं। प्रयोग धीरे-धीरे किसी निश्चित स्वरूप पर ले जाते हैं। यही हाल प्रयोगवादी कविता का हुआ। उसका प्रारम्भ हुआ अपनी-अपनी ढफली और अपना-अपना राग लेकर, किन्तु उसका विकास एक सुव्यवस्थित विचारधारा और भावधारा के रूप में हुआ, जिसे अब नई कविता कहते

लगे हैं। दूसरे शब्दों में यों कह सकता हूँ कि वर्तमान हिन्दी कविता के अविकसित-आधुनिकतम रूप को 'प्रयोगवाद' और उसके सुव्यवस्थित रूप को 'नई कविता' कहा जाता है।

प्रयोगवादी कविता की प्रमुख प्रवृत्ति—जब प्रयोगवादी कवि अपनी-अपनी 'फली' अपना-अपना राग लेकर लक्ष्यहीन होकर काव्य-क्षेत्र में दौड़ लगाने लगे तब लक्ष्यहीन मनमाने ढंग की कविता को प्रयोगवादी कविता कहा गया। "उनमें मतैक्य नहीं है। सभी महत्त्वपूर्ण विषयों पर उनकी राय अलग-अलग है"—इस कथन में पूर्ण सार्थकता है। प्रभाकर माचवे की कविता में उदाहरणों की प्रधानता है। गिरिजा-कुमार माथुर की कविता में संगीत की प्रधानता है। इसी प्रकार प्रत्येक प्रयोगवादी कवि की अपनी-अपनी प्रवृत्ति अलग-अलग है। इस विशृंखलता के कारण को स्पष्ट करते हुए एक प्रयोगवादी आलोचक ने ही लिखा है—प्रयोगवादी कवि किसी एक-स्कूल के राही नहीं है। अभी राही राही ही नहीं राह के अन्वेषी है।

प्रयोगवादी कविता में वचपना भी बहुत है। रामविलास शर्मा की कविता का एक उदाहरण है—

“हाथी घोड़ा पालकी, जै कन्हैया लाल की ।
हिन्दू हिन्दुस्तान की, जै हिटलर भगवान की ॥”

फ्रायड के यौनवाद से प्रयोगवादी प्रभावित हुए बिना नहीं रह सके। उनकी सौन्दर्यानुभूति यौन-मूलक अधिक है, स्वस्थ कम। उनके उपमान उनके प्रतीकार्थ भी यौन-भावना प्रधान ही हैं। मुझे यह कहने में सकोच नहीं कि प्रयोगवादी कवियों की सवेदना फ्रायडियन अधिक है। अज्ञेय की दो पक्तियाँ—

“ठहर ठहर आततायी ! जरा सुनले ।
मेरे क्रुद्ध वीर्य की पुकार आज सुन जा ।”

प्रारम्भिक प्रयोगवादी कविता में रूमानी भावों और चित्र की भी प्रधानता रही है। उदाहरण के लिए नरेन्द्र शर्मा की 'प्रवासी के गीत' की कविताएँ ले सकते हैं। रूमानीपन से प्रभावित एक गीत के कुछ अंश इस प्रकार हैं—

“तुम्हें याद है क्या उस दिन की
नए कोट के बटन होल में
हँस कर प्रिय लगा दी थी जब
वह गुलाब की लाल कली,
फिर कुछ शरनाकर साहस कर
वोली थी तुम, इसको यों ही
खेल समझ कर फेंक न देना
है यह प्रेम भेंट पहली ॥”

प्रयोगवादी कवि ने शैली-क्षेत्र में अनेक नए-नए प्रयोग किए हैं। इन लोगों ने लोक-गीतों, उर्दू छन्दों आदि के विविध रूपों में अपनी कविता को ढालने का

प्रयास भी किया है। शैली-क्षेत्र में ही विराम वैचित्र्य भी आता है। इन्होंने प्रयोग-वैचित्र्य प्रदर्शित करने के लिए कहीं सीधी लकीरें लगाई, कहीं तिरछी लकीरों का प्रयोग किया है। कहीं छोटे टाइप और कहीं बड़े टाइप की छटा दिखाई पड़ती है। कहीं-कहीं तो अशुद्ध वाक्यों द्वारा ही अभिव्यक्ति को नई चेतना देने की चेष्टा की है।

प्रयोगवादी कवियों ने भाव, भाषा, रूप और शैली—सभी क्षेत्रों में नए प्रयोग कर नवीनता लाने की चेष्टा की है। नई कविता की धारा बौद्धिक अधिक है, उसमें संसार की भौतिक समृद्धि को सत्य मानकर उसी के बल पर जीवन को सुखी बनाने का प्रयास किया गया है। इसके लिए उसने मार्क्सवाद से प्रेरणा ग्रहण की है। इस प्रभाव के कारण ही नन्ददुलारे बाजपेयी ने इसे अमरातीय तक कह डाला है। किन्तु इस प्रकार के कथनों को मैं अनर्गल मानता हूँ। उनके जैसे सम्भ्रान्त आलोचकों को इस प्रकार के अतिवादी कथनों से सदैव बचने का प्रयास करना चाहिए। सोचने की बात है, जो वस्तु भारत में भारतीयों द्वारा उत्पन्न की गई है उसे अमरातीय कैसे कहा जा सकता है। अगर कहना ही चाहें तो प्रयोगवाद की प्रेरणा और पृष्ठभूमि को अमरातीय कह सकते हैं।

प्रयोगवादी कवियों में हमें प्रयोगों की नवीनता मिलती है। प्रयोगों की नवीनता कहीं-कहीं विशृङ्खल रूप में विकसित हो गई है, जिसका फल यह हुआ कि कुछ प्रयोग अशास्त्रीय भी हो गए। डॉ० प्रेमनारायण ने इस प्रकार के प्रयोगों की विशेष निन्दा की है। किन्तु जिसकी कविता का लक्ष्य ही नए प्रयोग करना है वह शास्त्र का अनुसरण कहाँ तक कर सकती है। यह तो स्वयं सोचने की बात है।

प्रयोगवादियों ने छन्द-क्षेत्र में नए सफल प्रयास किए हैं। उर्दू की गजल और रुबाइयों की हिन्दी काव्य-क्षेत्र में सफल अवतारणा हुई है। गजल का एक उदाहरण देखिए—

“खोल दो द्वार अब प्रेयसी प्राप्त का,

मुक्त हो बन्दी अभी दिन-रात का।

जानता हूँ किस लिए बिखरा तिमिर,

क्योंकि खिलता था हृदय जलजात का।”—नई कविता, पृष्ठ ५८२

इसी प्रकार अंग्रेजी के ओड, सानेट, वैंलेड आदि छन्दों के प्रयोग किए गए हैं। मुक्त-छन्द दिशा में भी अनेक नए प्रयोग किये गए हैं। गिरिजाकुमार माथुर ने ‘नाश और निर्माण’ की कुछ कविताओं में नए छन्दों का प्रयोग किया है। इसी संग्रह की ‘उजियाला’ शीर्षक कविता में भी नए ढंग के छन्द का प्रयोग है। इसमें परम्परागत व्यञ्जन तुकान्तों के स्थान पर स्वर-ध्वनियों के सहारे छन्द का प्रभाव प्रकट किया गया है। इसी प्रकार कविता में बहुत से लोक-गीतों की तर्जों का अनुसरण किया गया है। सच तो यह है कि प्रयोगवाद का सबसे महत्वपूर्ण आकर्षण नए-नए छन्दों के प्रयोग में रहा है।

भाषा में प्रयोगों को नवीनता लाने का चेष्टा की गई है। उदाहरण के लिए गिरिजाकुमार माथुर के 'हेमती पूनो' से एक उदाहरण देखिए—

“चाँद हेमंती
हवा बहुत कटीली
चाँदनी फैली हुई है।
ओस नीली
चाँदनी हूँ हवा सुधि गध लाती।”

‘याद के हिम-वक्ष से आँचल उठाता’—प्रयोगवादी शिल्प का उपयुक्त उद्धरण अच्छा उदाहरण है। इसी प्रकार प्रतीक-योजना-क्षेत्र में भी नए-नए प्रयोग किए गए हैं। उदाहरण के रूप में ‘न्यूयार्क में भ्रमण’ शीर्षक कविता ले सकते हैं। उसमें नए प्रतीकों के सुन्दर उदाहरण मिलते हैं। आजकल प्रतीक-योजना करने में भी कवि लोग बेलगाम हो गए हैं। अब उसमें वसन्त मधुमास के स्थान पर जूते, चप्पल और कुत्ते प्रतीक बनने लगे हैं।

कविता लिखने की शैली के भी प्रयोग किए गए। मामूली भाव इस प्रकार बनाकर लिखा जाने लगा कि वे गैरमामूली लगने लगें, जैसे राजेन्द्रकिशोरजी ‘अलविदा’ में कहते हैं—

“आ
आ
आ
ओ
मेरे पास आ रो
घड़ी भर के लिए सही
मुझ पी
जी
मेरी कल्पना मेरी कल्पना, मेरी वासना
पी
जी।”

इस प्रकार विराम चिन्हों का ऐसे-ऐसे ढंग से प्रयोग किया गया है कि मालूम होता है कवि महोदय ने कोई नई शैली खोज निकाली है। किन्तु होती है वह केवल नवीनता की धुन में जगने वाली उनकी काटूनी सूझ।

प्रयोगवादी कविता की सबसे प्रमुख विशेषता है गद्यात्मकता। बहुत सी कविताओं को पढ़कर यह पता ही नहीं चलता कि यह क्या है, गद्य-काव्य है या कविता है। यह उदाहरण देखिए—

“उनको क्या होगा
जिन्होंने मुझ से कोई भी नाता नहीं जोड़ा।
मुर्दा है”

वे इतिहास में नहीं आएंगे
मेरा क्या
मैं तो एक लहर सा आया हूँ
कुछ दिनों के लिए अपना एक प्रश्न चिह्न
छोड़ कर लौट जाऊँगा ।”

—‘स्थिनिया, अनुभव तथा अन्य कविताएँ’ शीर्षक कविता-संग्रह

प्रकृति-वर्णन के प्रति प्रयोगवादी कवियों का भी लगाव लगा हुआ है। कमल साहित्यालंकार की कविताओं में हमें प्रकृति-वर्णन का बड़ा ही भव्य रूप मिलता है। उनके ‘सगिनी’, ‘क्रान्ति-दीप’, ‘नया स्वर्ग’, ‘आगे बढ़ो’, ‘तिलाजलि’, ‘विपची’ और ‘नए गीत’ नामक काव्य-संग्रह प्रकाशित हो चुके हैं। आजकल वे ‘चिरसुन्दर नित नूतन’ नामक काव्य की रचना कर रहे हैं। उसमें काश्मीर, नैनीताल, मसूरी के दृश्यों का सजीव चित्र चित्रित किया जा रहा है। उसका प्रकृति-वर्णन निष्प्राण मान होकर मुखरित-सा प्रतीत होता है। एक उदाहरण है—

“भरनों का भर भर करता जल
नदियों में है शान्त बह रहा
समतल भू से ऊपर उठ
गिरि गौरव हूँ मैं, मैं रुक कह रहा
सगिनी से ।”

वात जहाँ तक नए प्रयोगों की थी वहाँ तक तो प्रयोगवाद नाम थोड़ा सार्थक प्रतीत हुआ, किन्तु जब उन प्रयोगों के अन्तराल में सुव्यवस्थित नई प्रवृत्तियाँ जगने लगीं तो फिर प्रयोगवाद नाम निरर्थक और अनुपयुक्त प्रतीत होने लगा। परिणाम यह हुआ कि उसके लिए नए अभिधान की खोज होने लगी। अज्ञेय के इस कथन ने ‘प्रयोग कोई वाद नहीं है और हमें प्रयोगवादी कहना उतना ही निरर्थक है, जितना हमें कवितावादी कहना’—नए अभिधान की खोज निकालने की चेष्टा की। किन्तु एक तो वर्तमान कविता की प्रवृत्तियों से पूर्ण परिचित न होने के कारण, दूसरे उसकी प्रवृत्तियों के सुस्पष्ट न होने के कारण कोई उपयुक्त अभिधान न मिल सका। अन्त में हैरान होकर नई कविता को नई कविता कहा जाने लगा। मेरी समझ में यह अभिधान बहुत भ्रामक है। वर्तमान युग की नई कविताओं की प्रवृत्तियों का अध्ययन कर उसे उसकी सबसे प्रमुख प्रवृत्ति प्रयत्नज नवीनता के आधार पर मैं उसे ‘प्रयत्नज नवीनता वाली वर्तमान काव्यधारा’ कहना उपयुक्त समझता हूँ। प्रयत्नज नवीनता के अन्तर्गत जो कुछ भी आ सकता है वह सब नई कविता में वर्तमान है। रूप, आकार और शैली सम्बन्धी नए-नए प्रयोग नए-नए पाश्चात्यवादों को ढग से व्यक्त करना, विराम-चिह्नों के विचित्र और कौतूहल-त्पादक प्रयोगों ने नवीनता लाना, छन्दों के नए विधानों को नए ढग से उतारने के नफन और अमफल प्रयत्न, संगीतात्मकता के आरोपण के अभिनव प्रयास,

पूर्ववर्ती छायावादी प्रवृत्तियों को नए रूपों में ढालने के प्रयास, प्रयत्नपूर्वक लाए गये उपमान और प्रतीकों की योजना आदि-आदि इन सबकी योजना के मूल में भावना कम और बुद्धि अधिक रहती है। जान-बूझ कर किए गए प्रयत्नों में बुद्धि अधिक जागरूक रहती है, भावना-प्रेरित प्रयास तो मानसिक आवेग का परिणाम होते हैं। आज के युग की सबसे बड़ी विशेषता है मानव-भावना के स्थान पर बुद्धि को जागृत करना। बुद्धि की अति जागरूकता ने ही आज के कवि को भी आलोचक बना दिया है, और उसे गद्य में कविता लिखने को बाध्य कर दिया है। विज्ञान के प्रति प्रचार ने उसकी भावुकता को और भी अधिक कुण्ठित कर दिया है, जिसका परिणाम यह हुआ कि वह कवि के स्थान पर विश्लेषक बन गया है। कुछ ने पाश्चात्य मनोवैज्ञानिक बनने की चेष्टा की है। दर्शन के क्षेत्र में भी प्रयत्नज नवीनता लाने की धुन में मस्त कवियों में वर्नाडि गा, फ्रायड, एडलर आदि पाश्चात्य दार्शनिकों से प्रेरणा प्राप्त की है। यह सब उसने अपने ज्ञान की नवीनता प्रदर्शित करने के लिए किया है। इन सबका परिणाम यह हुआ कि इस कविता में नवीनता तो आई, किन्तु नैसर्गिक रमणीयता नहीं आ सकी। उसके शरीर की गठन में नई चेतना आई, उसमें नव-प्राण का संचार नहीं हुआ। इसके लिए आज के कवियों को मानवतावाद के नए घरातल खोजने पड़ेंगे जो उन्हें भावमग्न करने में समर्थ हो सके, उसकी सच्ची काव्यात्मा को मुखरित करने में समर्थ हो। जिस मानवतावाद का विकास किया जाय उसकी आधारभूमि भारतीय संस्कृति और राष्ट्र-विकास की चेतना होनी चाहिए। सन्तोष का विषय है कि पत, उदयशंकर भट्ट, नीरज, गिरिजाकुमार माथुर आदि इस दिशा में अग्रसर हो रहे हैं। पत का 'मानवतावाद', अरविन्द के मानवतावाद से प्रेरित होने के कारण सर्वथा श्लाघनीय है। उदयशंकर भट्ट के 'यथार्थ और कल्पना' तथा 'युगदीप' नामक संग्रह में जिस मानवतावादी दृष्टिकोण का विकास हुआ है वह भी स्वस्थ प्रतीत होता है। उनकी आस्था नए छन्दों, नए प्रयोगों, विराम-चिन्हों की नई योजना पर न होकर नए जीवन पर ही है। नए समाज की कल्पना कर उनकी वाणी ने अपने को गौरवान्वित किया है। कमल साहित्यालंकार का नाम भी इस दृष्टि से नहीं भुलाया जा सकता। उनका 'नया स्वर्ग', 'आगे बढ़ो', 'विपत्ति' और 'नए गीत' शीर्षक संग्रहों में बहुत कुछ विकासोन्मुख मानवतावादी कविताओं का ही संग्रह है। इन कवियों के अतिरिक्त इस दिशा में और भी कुछ तरुण कवि अग्रसर हो रहे हैं। नीरज की 'दर्द दिया है' संग्रह की कविताएँ आशा बँधा रही हैं।

नए मानवतावाद के विकास के साथ कवियों को प्रेक्षणीयता और खोजने पड़ेंगे और भाषा की पुरानी व्यञ्जना-शक्ति का भी आश्रय लेना पड़ेगा, रूप और अभिव्यक्ति को स्वस्थ बनाना पड़ेगा, तभी वर्तमान कविता-कामिनी का मुख वैदीप्यमान हो सकेगा।

नाटक

नाटक, नाट्य और रूपक व ड्रामा

संस्कृत में नाटक शब्द का प्रयोग पारिभाषिक अर्थ में होता है। हिन्दी में जिस अर्थ में इसका प्रयोग प्रचलित है उस अर्थ को द्योतित करने के लिए संस्कृत में 'रूपक', 'रूप्य' और 'नाट्य' शब्दों का प्रयोग किया जाता है।

रूपक शब्द 'रूप' धातु में 'ण्वुल' प्रत्यय जोड़ने से बना है। रूपक या रूप शब्द का प्रयोग नाट्य के अर्थ में बहुत प्राचीन काल से होता आया है। नाट्य शास्त्र में अनेक स्थलों पर दशरूप शब्द का प्रयोग नाट्य की दस विधाओं के अर्थ में किया गया है। नाट्य-शास्त्र का समय ईसवी पूर्व पहली शताब्दी से लेकर तीसरी शताब्दी ईसवी के बीच में निश्चित किया जाता है। इससे स्पष्ट है कि रूपक शब्द का प्रयोग बहुत प्राचीन काल से होता आया है।

रूपक के लिए संस्कृत में नाट्य शब्द का प्रयोग भी किया गया है। नाट्य शब्द की व्युत्पत्ति के सम्बन्ध में विद्वानों में मतभेद है। 'नाट्य-दर्पण' के रचयिता रामचन्द्र के मतानुसार यह शब्द 'नाट्य' धातु से व्युत्पन्न हुआ। आचार्य पाणिनि का मत इससे भिन्न है। वे नाट्य की उत्पत्ति 'नट्' धातु से मानते हैं। 'नट् धातु' के सम्बन्ध में भी विद्वानों में बड़ा मतभेद है। बैरर साहब ने 'नट्' धातु को 'नृत्त' का प्राकृत रूप माना है। मोनियर विलियम्स ने अपने कोष में इसी मत का समर्थन किया है। कुछ दूसरे विद्वानों ने अनुमान भिड़ाया है कि 'नट्' धातु 'नृत्त' का प्राकृत रूप तो नहीं है किन्तु इसका जन्म नृत्त की अपेक्षा बहुत बाद में हुआ था। किन्तु इस मत का खण्डन मैं सप्रमाण कर चुका हूँ। (देखिए सेठ गोविन्ददास अभिनन्दन ग्रन्थ में संस्कृत नाट्य-शास्त्र में रूपक का स्वरूप तथा भेद-प्रभेद शीर्षक निबन्ध।) वास्तव में नाट्य शब्द 'नट्' धातु से ही बना है। 'नट्' धातु में नृत्त के अर्थ के साथ-साथ अभिनय का अर्थ भी सम्बद्ध है। भरतमुनि ने नाट्य शब्द को स्पष्ट करते हुए लिखा है कि सम्पूर्ण ससार के भावों का अनुकीर्तन ही नाट्य है। इसी को और अधिक स्पष्ट करते हुए दशरूपककार ने लिखा है 'अवस्थानुकृतिर्नाट्यम्'। उसकी व्याख्या करते हुए धनिक ने लिखा है—

“काव्य में नायक की जो धीरोदात्त इत्यादि अवस्थाएँ बतलाई गई हैं उनकी एकरूपता जब नट अभिनय के द्वारा प्राप्त कर लेता है तब वही एकरूपता की प्राप्ति 'नाट्य' कहलाती है। यह अभिनय चार प्रकार का होता है—वाचिक,

आंगिक, सात्विक और आहार्य। वचनो के द्वारा जो अभिनय किया जाता है उसे 'वाचिक' कहते हैं। भुजाक्षेप इत्यादि अंगो का अभिनय 'आंगिक' अभिनय कहलाता है। स्तम्भ, स्वेद इत्यादि सात्विक भावो के अभिनय को 'सात्विक' अभिनय कहते हैं और वेश, रचना इत्यादि के द्वारा जो अभिनय किया जाता है उसे 'आहार्य' अभिनय कहते हैं।"

नाट्य और रूपक यद्यपि पर्यायवाची बताए गए हैं, किन्तु मेरी समझ में दोनों में सूक्ष्म भेद है। नाट्य में केवल अनुकृति को महत्त्व दिया गया है, रूपारोपण को नहीं। रूपक में अनुकृति के साथ-साथ रूप के आरोप पर भी बल दिया गया है। अतएव मैं नाटक के लिए रूपक शब्द का प्रयोग नाट्य की अपेक्षा अधिक उपयुक्त समझता हूँ। सम्भवतः संस्कृत के नाट्यशास्त्रीय आचार्यों ने भी नाट्य की अपेक्षा रूपक का ही शब्द प्रयोग अधिक किया है।

अंग्रेजी में नाटक के लिए 'ड्रामा' शब्द का प्रयोग किया जाता है। ड्रामा शब्द का ग्रीक में सक्रियता अर्थ होता है। एश्लेइयूक्स ने अपने इंगलिश ड्रामा नामक ग्रन्थ में स्पष्ट लिखा है कि—

अर्थात् ड्रामा शब्द ग्रीक में सक्रियता का वाचक होता है। ड्रामा शब्द की व्युत्पत्ति से भारतीय और पाश्चात्य नाटको के मौलिक अन्तर का स्पष्टीकरण भी हो गया। भारत में अनुकरण और अभिनय को नाटक का प्रमुख तत्त्व माना जाता है और पाश्चात्य देशों में सक्रियता को इसका प्रमुख उपादान ध्वनित किया गया है।

नाट्य, नृत्त और नृत्य

नाट्यशास्त्र के ग्रन्थों में प्रायः इन तीनों की चर्चा मिलती है। किन्तु इस चर्चा का श्रेय दशरूपककार को ही है, क्योंकि दशरूपक के पूर्व के ग्रन्थों में इन पर कहीं भी गाम्भीर्य ढंग से विवेचन नहीं किया गया है। नाट्यशास्त्र में यह विषय स्पर्श करके छोड़ दिया गया है। उसके शास्त्रीय विवेचन की उपेक्षा की गई है। दश-रूपक के अनुकरण पर धनञ्जय और घनिक के परवर्ती आचार्यों ने इस विषय का अच्छा विवेचन किया है। इन आचार्यों में भावप्रकाश के रचयिता शारदातनय, प्रतापरुद्रदेव, यशोभूषण के प्रणेता विद्यानाथ, संगीत रत्नाकर के प्रणेता निःशङ्क शारङ्गदेव आदि प्रमुख हैं। इनके अतिरिक्त साहित्य-दर्पण, नाट्य-दर्पण, सिद्धान्त-कौमुदी आदि ग्रन्थों में भी इस विषय पर प्रकाश डाला गया है।

नाट्य के स्वरूप को धनञ्जय और घनिक दोनों ने ही विस्तार से समझाने की चेष्टा की है। उन दोनों के मतानुसार नाट्य में निम्नलिखित विशेषताएँ होती हैं—

(१) नाट्य में नायको की धीरोदात्तादि अवस्थाओं का और उनकी वेश-रचना आदि का अनुकरण प्रधान रहता है।

(२) उसमें अंगों के संचालन की विविध कलाएँ भी दिखाई पड़ती हैं।

(३) नाट्य को रूपक भी कहते हैं, क्योंकि यह देखा जाता है। इसकी यह चाक्षुष प्रत्यक्षता इसकी तीसरी विशेषता है।

(४) नाट्य रसाश्रित होता है।

(५) सात्विक अभिनय की बहुलता होती है।

(६) नाट्य में वाक्यार्थ का अभिनय होता है।

नृत्य—यह शब्द 'नृतीगात्रविक्षेपे' इस धातु में 'क्यप्' प्रत्यय लगकर सम्पन्न हुआ है। नृत्य के स्वरूप को स्पष्ट करते हुए दशरूपककार ने लिखा है—

“अन्यम्दावाश्रय नृत्यम्”

इस कारिका की टीका में धनिक ने नृत्य की निम्नलिखित विशेषताएँ ध्वनित की हैं—

(१) नृत्य में भावों का अनुकरण प्रधान रहता है।

(२) इसमें आगिक अभिनय की ही प्रधानता रहती है।

(३) नृत्य में पदार्थ का अभिनय रहता है।

नाट्य और नृत्य की तुलना

नाट्य और नृत्य दोनों आपस में इतने मिलते-जुलते हैं कि लोगों को भ्रम हो जाता है कि दोनों एक ही वस्तु हैं। किन्तु दोनों कुछ बातों में समान होते हुए भी एक-दूसरे से सर्वथा भिन्न होते हैं।

समानताएँ—(१) नाट्य और नृत्य दोनों में ही अंगों का कलात्मक ढंग से संचालन करना पड़ता है।

(२) नाट्य और नृत्य दोनों ही अनुकरणात्मक होते हैं। एक में अवस्थाओं का अनुकरण किया जाता है, दूसरे में भावों का।

अन्तर—(१) नाट्य रसाश्रित होता है। रस के अंग होते हैं—विभाव, अनुभाव, संचारी इत्यादि। विभाव के भी दो प्रधान पक्ष होते हैं—आलम्बन और उद्दीपन। नाट्य में इन सभी का अनुकरण किया जाता है। इसके अतिरिक्त नाट्य में वाक्य का अभिनय प्रधान रहता है। रस निष्पत्ति के लिए विभाव इत्यादि का संयोग अनिवार्य होता है। विभाव इत्यादि का परिणाम सर्वदा पदार्थ के अधीन हुआ करता है। उन पदार्थों से जो वाक्यार्थ बनता है वही रस-निष्पत्ति का हेतु हुआ करता है। इस प्रकार नाट्य में वाक्यार्थ का अभिनय करते हुए रस का आश्रय लिया जाता है। इसके विपरीत नृत्य भावाश्रित होता है। उसमें केवल भावों का अनुकरणात्मक प्रदर्शन किया जाता है। इसीलिए नाट्य में कथोपकथन भी पाये जाते हैं। किन्तु नृत्य में इनकी अपेक्षा नहीं होती है।

(२) नृत्य में केवल आगिक अभिनय की प्रधानता रहती है। किन्तु नाट्य में आगिक अभिनय के साथ-साथ सात्विक अभिनय को भी विशेष महत्त्व दिया जाता है।

(३) नृत्य में काव्य का सम्बन्ध नहीं होता, और उसमें कोई सुनने की

वात भी नहीं होती। इसीलिए प्रायः लोग कहा करते हैं कि नृत्य केवल देखने की वस्तु है। किन्तु नाट्य में देखने के साथ-साथ कुछ सुनने की सामग्री भी होती है। यह दोनों में मौलिक भेद है।

(४) नृत्य में पदार्थ का अभिनय प्रस्तुत किया जाता है। इसके विपरीत नाट्य में वाक्य के अभिनय को प्रधानता दी जाती है।

नृत्य और नृत्त का तुलनात्मक विवेचन

अब थोड़ा सा विचार नृत्य और नृत्त के स्वरूपों पर तुलनात्मक ढंग से कर लेना चाहिए। यो तो नृत्य और नृत्त दोनों ही शब्द नृत्त नाम एक ही धातु से बने हैं। किन्तु दोनों के स्वरूपों में परस्पर बड़ा अन्तर है। नृत्य का स्वरूप हम ऊपर स्पष्ट कर चुके हैं। यहाँ पर नृत्त के स्वरूप पर थोड़ा सा प्रकाश डाल देना चाहते हैं। नृत्य को स्पष्ट करते हुए दशरूपककार ने लिखा है—

“नृत्त ताल लयाध्ययम्”

अर्थात् नृत्य उसे कहते हैं जो ताल और लय के आश्रित हो। नृत्त में ताल और लय के अनुरूप मात्र विक्षेपण किया जाता है।

नृत्य और नृत्त की तुलना

समानताएँ—(१) अंगों का विक्षेप दोनों में ही अपेक्षित समझा जाता है।

(२) दोनों ही नाटक के अभिनय की सफलता में सहायक होते हैं। नृत्य अवान्तर पदार्थों के अभिनय को परिष्कृत करता है। यह बात घनिक के ‘नृत्यस्य-क्वचिदवान्तर पदार्थाभियेन’ से प्रकट है। नृत्य से अभिनय की शोभा बढ़ती है। ‘नृत्यस्य च शोभा हेतुत्वेन’ से प्रकट है।

अन्तर—(१) नृत्य में अंग-विक्षेप क्रिया-भावों के सहारे सचरित होती है। नृत्य में वह ताल और लय के सहारे सचरित होती है।

(२) नृत्य में पदार्थ का अभिनय होता है। किन्तु नृत्त में किसी बात का अभिनय नहीं किया जाता है।

(३) नृत्य को लोग देवों द्वारा आविष्कृत मानते हैं इसलिए सार्वभौमिक वस्तु है। किन्तु नृत्त स्थानीय वस्तु होती है। उसका भिन्न-भिन्न स्थानों में भिन्न-भिन्न रूपों में विकास होता है। इसीलिए पहले को मार्ग और दूसरे को देशी कहते हैं।

(४) नृत्य भावाभिनय में सहायक समझा जाता है। नृत्त केवल सौन्दर्य का विधायक मात्र होता है।

संक्षेप में दशरूपककार के मतानुसार नाट्य और नृत्त तथा नृत्य और नृत्त में यही अन्तर है।

भारतीय नाटको पर विदेशी प्रभाव माननेवालों के

भ्रम का निराकरण

नाटको के उद्भव और विकास पर विचार करने से पूर्व हम एक बहुत बड़े भ्रम का निराकरण कर देना चाहते हैं। बहुत से विदेशी विद्वानों ने, जिनमें वैबर,

विडिश आदि प्रमुख हैं, यह सिद्ध करने की चेष्टा की है कि भारतीय नाट्य-कला का उद्भव और विकास ग्रीक नाट्य-कला से अनुप्रेरित और प्रभावित है। किन्तु यह मत सर्वथा पक्षपातपूर्ण और निराधार है। यहाँ पर सक्षेप में उस पर विचार कर लेना आवश्यक है।

वैंबर साहब का मत—वैंबर साहब ने संस्कृत नाट्य-कला के उदय और विकास को ग्रीक नाट्य-कला से प्रभावित सिद्ध किया है। उसका कहना है कि प्राचीन काल में ग्रीक और वैक्ट्रिया के राजाओं से पंजाब के राजाओं का घनिष्ठ सम्बन्ध था। इस सम्बन्ध के फलस्वरूप ही भारतीय नाट्य-कला ग्रीक नाट्य-कला से प्रभावित हुई थी। वैंबर साहब के इस मत को दृढ़ भूमिका पर प्रस्थापित करने का श्रेय विडिश नामक विद्वान को दिया जाता है।

विडिश साहब का मत—विडिश साहब ने अनेक तर्कों और प्रमाणों से यह सिद्ध करने की चेष्टा की है कि ३४० से लेकर २६० ई० शताब्दी पूर्व में प्रचलित न्यू एटिक कमेडीज़ ने भारतीय नाट्य-कला की रूप-रेखा संभाली थी। अपने मत की पुष्टि में उसने निम्नलिखित तर्क दिए हैं—

विडिश का पहला तर्क—उसका कहना है कि भारतीय नाटको के अंको की विकास-कला, सब पात्रों के चले जाने के बाद पटाक्षेप का विधान, तथा नाटको में पाँच अंको के होने का नियम ग्रीक नाटको से ही ग्रहण किए गए हैं।

इस तर्क का खण्डन—वैंबर और विडिश के इस तर्क का खण्डन कीथ महोदय ने किया है। उनका कहना है कि भारतीय नाटको में कथावस्तु और अंको का विभाजन कार्य के आधार पर किया जाता है। ग्रीक और रोम के नाटको में यह बात नहीं पाई जाती है। अतएव विडिश का उपर्युक्त तर्क सारहीन है।

विडिश का दूसरा तर्क—उसने लिखा है कि ग्रीक और भारतीय नाटको में हमें दृश्य में स्वगतोक्ति पात्रों के अन्दर आने व बाहर जाने आदि से सम्बन्धित जो नियम मिलते हैं उनकी पारस्परिक समता इस बात का पुष्ट प्रमाण है कि भारतीय नाट्य-कला ग्रीक नाट्य-कला से प्रभावित हुई थी।

दूसरे तर्क का खण्डन—कीथ ने विडिश के इस तर्क का भी खण्डन किया है। उसका कहना है कि समान परिस्थितियों में विकसित दो भिन्न नाट्य-परम्पराओं में समान बातों का मिलना स्वाभाविक होता है। अतएव इसमें किसी एक पर दूसरे का प्रभाव नहीं सिद्ध किया जा सकता है।

विडिश का तीसरा तर्क—विडिश ने भारतीय नाट्य-कला में प्रयुक्त कुछ ग्रीक ढंग के शब्दों को लेकर यह सिद्ध करने की चेष्टा की है कि भारतीय नाट्य-कला में वे शब्द ग्रीक नाट्य-कला से आए थे। ऐसे शब्दों में एक शब्द 'जवनिक्र' है।

तीसरे तर्क का खण्डन—यहाँ 'जवनिका' शब्द के आधार पर भारतीय नाट्य-कला पर ग्रीक नाट्य-कला का प्रभाव स्वीकार करने के लिए तैयार नहीं हैं, क्योंकि जवनिका शब्द हमारे संस्कृत के हलायुध कोष में स्पष्ट रूप से मिलता है। उस कोष में स्पष्ट लिखा है 'जवनिका प्रतिसीरीस्यात्', अर्थात् जवनिका पर्दे को कहते हैं।

इस प्रकार हम इस तीसरे तर्क के आधार पर भी सस्कृत नाट्य-कला पर ग्रीक नाट्य-कला का प्रभाव नहीं स्वीकार कर सकते ।

② विडिश का चौथा तर्क—विडिश साहव ने यह सिद्ध करने की चेष्टा की है कि जिस प्रकार ग्रीक और रोम की कॉमेडीज में प्रणय-कथाओं की प्रधानता थी, उसी प्रकार सस्कृत नाटको में भी प्रणय-कथाओं की प्रधानता है ।

चौथे तर्क का खण्डन—विडिश का चौथा तर्क भी सारपूर्ण नहीं है । प्रणय भाव प्राणी मात्र का सबसे प्रधान मनोरोग है । यदि सभी देशों के साहित्य में उसको महत्त्व दिया गया हो तो इसमें आश्चर्य की क्या बात है । शाश्वत मनोभावों के वर्णनों के आधार पर हम दो साहित्यों के बीच में पारस्परिक प्रभाव प्रक्रिया को स्वीकार नहीं कर सकते ।

③ विडिश का पाँचवाँ तर्क—विडिश का कहना है कि अभिज्ञान शाकुन्तलम् में अभिज्ञान सम्बन्धी घटना की कल्पना ग्रीक नाटको के प्रभाव से की गई ।

पाँचवें तर्क का खण्डन—हमें विडिश साहव का यह पाँचवाँ तर्क भी स्वीकार नहीं । ससार के सभी देशों और जातियों के प्रेमी और प्रेमिकाएँ प्रेम को चिरस्थायी बनाने के लिए प्रणय सम्बन्धी अभिज्ञान चिह्नों का परस्पर परिवर्तन करते रहे हैं । भारतीय नाट्य-कला पर ग्रीक नाट्य-कला का प्रभाव दिखाने के लिए इस प्रकार के शाश्वत नियम सर्वथा असमर्थ है ।

④ विडिश का छठा तर्क—विडिश ने 'मृच्छकटिक' का उदाहरण देते हुए यह सिद्ध करने की चेष्टा की है कि उसकी रचना ग्रीक कॉमेडियों के अनुकरण पर हुई थी । उनका कहना है कि मृच्छकटिक का नामकरण भी ग्रीक कॉमेडियों के नामों के ढग पर हुआ है । ग्रीक कॉमेडियों में लिटिल पाट, छोटा वर्तन, बड़ी गाड़ी, जैसे नाटको के नाम मिलते हैं । उसने यह भी तर्क प्रस्तुत किया है कि जिस प्रकार ग्रीक नाटको में प्रणय तथा राजनीतिक परिस्थितियों को मिलाकर चित्रित करने का नियम था, उसी ढग पर 'मृच्छकटिक' में भी प्रणय-कथा और राजनीतिक परिस्थितियाँ संकलित करके रखी गईं । इनके अतिरिक्त उसने मृच्छकटिक की और भी कई बातों की तुलना ग्रीक नाटको की बातों से की है और उनके आधार पर ही यह स्पष्ट रूप से सिद्ध करने की चेष्टा की है कि भारतीय नाट्य-कला ग्रीक नाट्य-कला से बहुत प्रभावित हुई थी ।

छठे तर्क का खण्डन—विडिश के इन तर्कों के खण्डन में हमारा यह कहना है कि मृच्छकटिक सस्कृत का प्रतिनिधि नाटक नहीं है । केवल एक ही नाटक में कुछ ग्रीक नाटको के तत्वों की समानता देखकर हम यह कदापि स्वीकार नहीं कर सकते कि भारतीय नाट्य-कला ग्रीक नाट्य-कला से प्रभावित होकर विकसित हुई थी । अतएव विडिश और बैरर आदि के मत निस्सार है ।

सस्कृत नाट्य-कला पर गक लोगो का प्रभाव स्वीकार करना

प्रो० लेवी ने सस्कृत नाट्य-कला पर ग्रीक प्रभाव वाले मतों को अस्वीकार कर अपने शक प्रभाव वाले मत का प्रतिपादन किया । उसने यह सिद्ध करने की चेष्टा

की है कि सस्कृत नाटको की उत्पत्ति मे शक लोग बहुत सहायक हुए थे । उसका कहना है कि सस्कृत भाषा साहित्य भाषा के रूप मे लगभग पहली शताब्दी के आस-पास विकसित होने लगी थी । अपने इस मत के प्रमाण मे उसने रुद्रदमन के शिलालेख का संकेत किया है । रुद्रदमन का शिलालेख साहित्यिक सस्कृत का प्राचीनतम उपलब्ध उदाहरण है । इसका समय १५० ई० माना जाता है । इससे उसने यह निष्कर्ष निकाला है कि सस्कृत नाटको का विकास शक क्षत्रपो की छत्र-छाया मे जिनकी राजधानी उज्जैनी थी, हुआ था । उसका कहना है कि सस्कृत के कई बड़े-बड़े नाटक-कार उज्जैनी मे ही हुए थे ।

लेवी के मत का खण्डन—हम लेवी के इस मत से सहमत नहीं है कि साहित्यिक सस्कृत का विकास पहली शताब्दी के आस-पास आरम्भ हुआ था । अश्वघोष के नाटको और काव्यों की उपलब्धि से उसका मत स्वयमेव खण्डित हो जाता है । अश्वघोष के नाटक और काव्य इस बात को स्पष्ट प्रमाणित करते हैं कि साहित्यिक सस्कृत का विकास कम से कम चौथी शताब्दी पूर्व ही हो चला था । यदि ऐसा न होता तो अश्वघोष की भाषा इतनी प्राजल और प्रवाहयुक्त न होती । उस प्राजलता और प्रवाहात्मकता को प्राप्त करने मे साहित्यिक सस्कृत को तीन-चार सौ वर्ष अवश्य लग गए होंगे । अतएव हम सस्कृत नाट्य-कला के विकास मे शको का प्रभाव भी नहीं स्वीकार कर सकते ।

नाटको का उत्पत्ति सम्बन्धी मत

नाटको की उत्पत्ति के सम्बन्ध मे हमे दो प्रकार के मत मिलते हैं—(१) धार्मिक तथा (२) लौकिक ।

धार्मिक उत्पत्ति सम्बन्धी मत—धार्मिक उत्पत्ति से सम्बन्धित मत भी दो कोटि के हैं—

(क) दैवी उत्पत्ति सम्बन्धी मत , तथा

(ख) वेद और रामायणादि पर आधारित मत ।

(क) दैवी उत्पत्ति सम्बन्धी मत—नाट्य-शास्त्र मे आचार्य भरतमुनि ने नाटक की उत्पत्ति के सम्बन्ध मे एक दैवी कथा का उल्लेख किया है । उस कथा के अनुसार एक अनाध्याय के दिन आचार्य भरत जब अपने शिष्यों के साथ सध्यादि से निवृत्त होकर बैठे हुए थे तभी अग्नि आदि मुनियों ने उनसे आकर नाट्यवेद सम्बन्धी प्रश्न किया—

“नाट्य वेद कथं ब्रह्मन् उत्पन्नं कस्यवाक्यते ।

कस्यगकिम्प्रमाणश्च प्रयोगश्चास्य कीदृशः ॥”

अर्थात् भगवन् हमे बताइये कि नाट्यवेद की उत्पत्ति किस प्रकार और किसके लिए हुई , कौन-कौन से उसके अंग हैं ? क्या उसके प्रमाण हैं और किस प्रकार उसका प्रयोग किया जाता है ?

✓ इस प्रश्न के उत्तर मे भरत मुनि ने निम्नलिखित कथा सुनाई—

सतयुग के स्वयम्भू मनवन्तर बीत जाने पर त्रेता युग का वैवस्वत मनवन्तर

प्रारम्भ हुआ। जनता में सतोगुण के स्थान पर रजोगुण की प्रधानता होने लगी। उस समय इन्द्रादि देवताओं ने ब्रह्माजी के पास जाकर प्रार्थना की कि हे महाराज, हम ऐसा खेल देखना चाहते हैं जो देखा भी जा सके, और सुना भी जा सके। तथा जिसकी उपयोगिता धूर्त जाति के लिए भी हो। ब्रह्मा जी ने उनकी प्रार्थना सुन ली। चारों वेदों के तत्त्वों को लेकर उन्होंने पंचम वेद की रचना कर डाली। उन्होंने ऋग्वेद से पाठ, सामवेद से गीत, यजुर्वेद से अभिनय और अथर्ववेद से रस तत्त्व लेकर नाट्य-वेद का प्रणयन कर डाला।

“जग्राह पाठ ऋग्वेदात् सामभ्यो गीतमेव च।

यजुर्वेदादभिनयान् रसानाथर्वणादपि ॥”

नाट्य-वेद की रचना करके ब्रह्माजी ने उसे महर्षि भरत को सौंप दिया। महर्षि भरत के सौ पुत्र थे। उन्होंने अपने पुत्रों में नाट्य-वेद के विभिन्न अंगों को विभाजित कर दिया। उस नाट्य-वेद के लिए आचार्य ने पहले भारतीय सात्वती तथा आरभटी नामक वृत्तियों की रचना की। बाद में बृहस्पति के अनुरोध से उन्हें कैशिकी वृत्ति भी रचनी पड़ी। कैशिकी वृत्ति के अभिनय के लिए उन्हें स्त्रियों की आवश्यकता पड़ी। तब ब्रह्माजी ने उन्हें मञ्जुलakesी, सुकेशी आदि अप्सरायें दी, साथ ही कुछ वाद्य-यन्त्र आदि भी भेजे। नाट्य-वेद के संगीत-पक्ष की सफलता के लिए नारद तथा कुछ गन्धर्व लोग नियुक्त किए गए।”

इस प्रकार नाट्यशास्त्र में इस मत का बड़े विस्तार से उल्लेख किया गया है।

वेद, रामायणादि पर आधारित धार्मिक मत—इस प्रकार के निम्नलिखित मत प्रसिद्ध हैं—

- (१) मैक्समूलर का वैदिक सलाप सम्बन्धी मत।
- (२) लेवी का वैदिक संगीत सम्बन्धी मत।
- (३) वानशोडर का नृत्य और मलाप सम्बन्धी मत।
- (४) हरटेल का मलाप सम्बन्धी मत।
- (५) विडिश ओल्डन वर्ग और पिरोल के गद्य सम्बन्धी मत।
- (६) ग्लेडनर का वैदिक वेलड सम्बन्धी मत।
- (७) हरप्रसाद शास्त्री का इन्द्रध्वज वाला मत।
- (८) हिलेब्रा का वैदिक मन्त्रों के उच्चारण से सम्बन्धित मत।
- (९) ब्लोक का जैव धर्म में नाटकों की उत्पत्ति बताने वाला मत।
- (१०) विण्टरनिट्स का कृष्णधारा के विकास से नाटकों की उत्पत्ति सिद्ध करने वाला मत।
- (११) कीथ का रामायण-महाभारत आदि में सम्बन्धित मत।
- (१२) स्कीट का छाया नाटकों वाला मत।

(१) मैक्समूलर का वैदिक सलाप सम्बन्धी मत—मैक्समूलर ने ऋग्वेद के एक स्थल की व्याख्या करते हुए लिखा है कि मरुत् आदि देवताओं की बलि के

अवसर पर एक पुरोहित मरुत् वनता था, दूसरा इन्द्र । दोनों अभिनयात्मक ढंग से बलि-प्रक्रिया प्रदर्शित करते थे । उसका यह भी कहना है कि बलि या अग्निहोत्री आदि के अवसर पर होता लोग अभिनयात्मक ढंग से मन्त्रों का उच्चारण करते थे और विविध देवताओं का अनुकरण करते हुए सलाप करते थे । आगे चलकर नाटकों का उदय इन्हीं वैदिक सलापों और अभिनयों से हुआ ।

(२) लैवी का मत—लैवी साहब ने मैक्समूलर के मत का समर्थन करते हुए उसका थोड़ा परिष्कार और विकास किया है । उन्होंने अपने 'ले थेटर इण्डियन' नामक ग्रन्थ में यह सिद्ध करने की चेष्टा की है कि ऋग्वेद में अभिनय और अनुकरण तथा सलाप के तत्त्व विकसित हो चुके थे । सामवेद में नृत्य और गीत तत्त्वों का विकास हुआ । उसका कहना है कि वैदिक काल में नृत्य और गीत-प्रधान बहुत से धार्मिक ढंग के अभिनय होते थे । आगे चलकर इन्हीं अभिनयों से नाटकीय तत्त्वों का विकास हुआ ।

(३) वानशेडर साहब का मत—इन्होंने भी मैक्समूलर और लैवी के मत का ही विस्तार किया है । अपनी 'मिस्टीरियम एण्ड मिनस' नामक रचना में इन्होंने प्रमाणित कर दिया है कि भारतीय नाटकों का विकास वैदिककालीन नृत्य, गीत, सोमपान, स्वगतोक्तियों और सलापों से हुआ ।

(४) हर्टेल का मत—इन्होंने मैक्समूलर, लैवी तथा शेडर के सिद्धान्तों का समर्थन और विस्तार ही किया है । इनका कहना है कि वैदिक सलाप यूरोप के मिस्ट्री प्लेज के सदृश होते थे । इन्हीं सलापों से नाटकों का विकास हुआ है । उसने यह भी सिद्ध करने की चेष्टा की है कि वेद का सुपर्णा अध्याय एक प्रकार का नाटक ही है । उसने यह भी अनुमान किया है कि वर्तमानकालीन यात्राएँ प्राचीन नाटकों का ही प्रतिरूप हैं ।

(५) विंडिश ओल्डन वर्ग और पिशेल का मत—इन तीनों विद्वानों ने मिलकर यह सिद्ध करने की चेष्टा की है कि ऋग्वेदिक ऋचाओं के साथ-साथ गद्य भी था जो समय के प्रवाह में पड़कर अब लुप्त हो गया । उनका कहना है कि नाटकों में हमें जो गद्य पद्य के मिश्रण की परम्परा मिलती है वह पूर्ण वैदिक है । इनका अनुमान है कि ऋग्वेद एक प्रकार का वृहद् नाटक ही था । नाटकों की परम्परा ऋग्वेद से ही निकली है ।

(६) प्रो० ग्लेडनर का मत—पहले ये विंडिश ओल्डन वर्ग और पिशेल के अनुयायी ही थे । बाद में इन्होंने अपना स्वतन्त्र मत प्रवर्तित किया था । इनका विश्वास है कि वैदिक ऋचाएँ एक प्रकार के वीर-गीत हैं । इन वीर-गीतों का प्राचीनतम रूप नाटकीय ढंग का था । भारतीय नाटकों का विकास उन्हीं के अनुकरण पर हुआ है ।

(७) हरप्रसाद शास्त्री का मत—इन्होंने 'जर्नल आफ दी एशियाटिक सोसाइटी आफ बंगाल' में नाटकों की उत्पत्ति के सम्बन्ध में एक लेख लिखकर यह सिद्ध किया है कि संस्कृत नाटकों का विकास वैदिक इन्द्रध्वज उत्सव से हुआ है । होप्किंस

नामक अंग्रेज विद्वान ने इनके मत का समर्थन करते हुए और अधिक विस्तार किया है।

(८) हिलेन्ना साहव का मत—हिलेन्ना साहव का मत हरप्रसाद शास्त्री के मत से बहुत मिलता-जुलता है। इन्होंने यह सिद्ध करने की चेष्टा की है कि भारत में धार्मिक उत्सवों के अवसर पर भिन्न-भिन्न देवताओं के अभिनय किए जाते थे। उन अभिनयों में उच्चारण सम्बन्धी भेद रखा जाता था। इस उच्चारण सम्बन्धी भेद के आधार पर ही नाटको का विकास हुआ।

(९) ब्लोक महोदय का मत—इन्होंने भारतीय नाटको का उद्भव और विकास शैव धर्म से सिद्ध करने की चेष्टा की है। इनका अनुमान है कि प्राचीन काल में शैव लोग शिव और पार्वती का रूप धारण करके अभिनय किया करते थे। उन्हीं अभिनयों से ये भारतीय नाटको के उद्भव को प्रभावित मानते हैं। इन्होंने अपने मत को विस्तार से समझाने की चेष्टा नहीं की इसलिए वह बहुत स्पष्ट नहीं है।

(१०) विण्टरनिट्ज साहव का मत—इन्होंने 'इन्फ्लूएन्स आफ कृष्ण कल्त्स आन दी आरिजन आफ ड्रामा' नामक एक महत्त्वपूर्ण लेख लिखा है। इसमें इन्होंने अनेक तर्कों के साथ यह सिद्ध करने की चेष्टा की है कि नाटको का उदय कृष्ण-धारणा के उदय के साथ-साथ हुआ है। रासलीला प्राचीन नाटको का ही प्रतिरूप है।

(११) कीथ का मत—कीथ ने अपने 'संस्कृत ड्रामा' नामक ग्रन्थ में उपर्युक्त सभी मतों के प्रति अपना उपेक्षा भाव प्रकट किया है। उसकी अपनी धारणा यह है कि नाटको का विकास और उद्भव रामायण और महाभारत के अभिनयात्मक पाठ से हुआ है। उसका कहना है कि महाभारत में जहाँ कहीं भी नट या नर्तक शब्द मिलते हैं वहाँ उनका अर्थ अनुकर्त्ता या अभिनय करने वाला ही है। उसने यह सिद्ध करने की चेष्टा की है कि दूसरी शताब्दी के हरिविषयपुराण में पूर्ण और सफल नाटको का उल्लेख आया है। उसने अपने मत की पुष्टि में साँची के एक शिला-चित्र का प्रमाण भी दिया है, जिसमें कथक लोग नृत्य और संगीत के साथ-साथ रामायण का पाठ करते हुए भी चित्रित किए गये हैं। उसका अनुमान है कि भारत या भरत शब्द महाभारत के पाठ करने वालों के लिए ही प्रयुक्त होता था। उसने भाट शब्द को भरत शब्द से ही निकला हुआ सिद्ध किया है। इसी प्रकार कुशीलव शब्द की व्युत्पत्ति भी उसने रामायण के कुश और लव के आधार पर बताई है।

(१२) स्कीट साहव का मत—स्कीट महोदय ने अपने 'मलायन मैजिक प्लेज' नामक ग्रन्थ में यह सिद्ध करने की चेष्टा की है कि जावा के छाया नाटक धार्मिक थे। उन्हीं से नाटको का विकास हुआ है। इसलिए नाटको की उत्पत्ति धार्मिक मानी जायगी।

(१३) दास गुप्ता साहव का मत—समस्त मतों की आलोचना करते हुए दास गुप्ता साहव ने अपने 'हिस्ट्री आफ क्लेसिकल लिटरेचर' नामक ग्रन्थ में नाटको की वैदिक उत्पत्ति सम्बन्धी मतों पर कुठाराघात किया। अपने मत के पोषण

मे उन्होंने तर्क दिया है कि वेद मे कही भी नट या नाटक शब्द का प्रयोग नहीं हुआ है ।

(१४) समस्त मतों की समीक्षा—उपर्युक्त नाटकोद्भव सम्बन्धी विविध मतों की समीक्षा करने पर हम इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि सभी मतों मे कुछ न कुछ सार है । हमारी समझ मे नाटको का जन्म ऋग्वैदिक काल मे ही हो चला था । उस युग मे प्रचलित होताओ के मन्त्रोच्चारण के शैली इन्द्रमरुत् आदि के अनुकरणात्मक अभिनय तथा यम-यमी, पुरुरवा, उर्वशी जैसे सवाद आदि तत्त्व नाटको की वैदिक उत्पत्ति के सकेतक हैं । दास गुप्ता और डे आदि विद्वानों का यह कहना कि ऋग्वेद मे कही पर भी नट शब्द का प्रयोग नहीं हुआ है, अनुसंधानपूर्ण नहीं है । ऋग्वेद मे हमे नट धातु का प्रयोग दो-तीन स्थलों पर मिलता है । उनमे हमे अभिनय का अर्थ भी सम्बद्ध प्रतीत होता है ।—(देखिए लेखक का 'सेठ गोविन्ददास . अभिनन्दन ग्रन्थ' मे 'संस्कृत नाट्य-शास्त्र मे रूपक का स्वरूप तथा उसके भेद-प्रभेद' शीर्षक लेख ।) इस प्रकार हमारी समझ मे नाटको का उद्भव ऋग्वैदिक काल से ही हो चला था । किन्तु उसके कलात्मक रूप का विकास बहुत बाद मे हुआ । आचार्य भरत मुनि भी नाटको का उदय चारों वेदों से ही मानते थे । उन्होंने स्पष्ट लिखा है—

“जग्राह पाठऋग्वेदात् सामभ्यो गीतमेव च ।

यजुर्वेदादभिनयान् रसानाथर्वणादपि ॥”

नाटको की लौकिक उत्पत्ति सम्बन्धी विविध मत

नाटको की लौकिक उत्पत्ति के सम्बन्ध मे भी कई मत मिलते हैं । वे इस प्रकार हैं—

(१) लौकिक स्वांगों से नाटको की उत्पत्ति बताने वाला प्रो० हिलेब्रा और कानों का मत ।

(२) पिशेल साहब का कठपुतलियों वाला मत ।

(३) ल्यूडर साहब का छाया-नाटको वाला मत ।

(४) रिजवे साहब का मत ।

(१) प्रो० कानों और हिलेब्रा का मत—प्रो० कानों और हिलेब्रा ने नाटकों की उत्पत्ति लौकिक स्वांगों से सिद्ध करने की चेष्टा की है । उनका कहना है कि रामायण, महाभारत आदि मे नट और नाटको आदि की जो चर्चा मिलती है वह स्वांगों से ही सम्बन्धित है । हिलेब्रा साहब ने अपने मत के पोषण मे एक तर्क और दिया है । वे कहते हैं कि भारतीय नाटको की प्रसादात्मकता तथा विद्रूपक जैसे पात्रों का अनिवार्य रूप से नियोजन नाटको की लौकिक उत्पत्ति के ही सकेतक है । प्राचीन लौकिक जीवन की उल्लासप्रियता नाटको की लौकिक उत्पत्ति की ही सूचक है । प्रो० कानों का कहना है कि प्राचीन स्वांगों का आगे चलकर धार्मिकीकरण हुआ और वे यात्राओं के रूप मे विकसित हो गए ।

(२) पिशेल साहब का मत—पिशेल ने भारतीय नाटको की उत्पत्ति कठपुतलियों के खेल से मानी है। उनका कहना है कि नाटको का उदय कठपुतलियों के खेल के अनुकरण पर ही हुआ है। कठपुतलियों की चर्चा 'कथासरित्सागर' जैसे प्राचीन ग्रन्थों तक में आई है। वे अपने मत के प्रमाण में सूत्रधार शब्द को उद्धृत करते हैं। जिस प्रकार कठपुतलियों का नियामक सूत्रधार कहलाता था उसी प्रकार अभिनय के नियामक को सूत्रधार कहा जाता है। सूत्रधार सम्बन्धी यह साम्य स्पष्ट प्रमाणित करता है कि नाटको की उत्पत्ति कठपुतलियों से हुई थी।

(३) रिजवे साहब का मृतक वीर-पूजा वाला मत—रिजवे साहब ने अपना दूसरा ही मत प्रस्तुत किया है। वे मृतक-वीर पूजाओं के आधार पर नाटको की उत्पत्ति सिद्ध करते हैं। उनका कहना है कि यह प्रवृत्ति सभी देशों में रही है कि प्रत्येक जाति अपने मृतक वीरों के स्मरण में उनकी मृत्यु-तिथि पर उनके वीर-कार्यों का अभिनयात्मक ढंग से प्रदर्शन करती है। इनकी धारणा है कि इस प्रकार के पदगनों से ही धीरे-धीरे नाटकीय तत्वों का विकास होता गया।

(४) ल्यूडर साहब का मत—ल्यूडर साहब ने नाटको की उत्पत्ति छाया-चित्रों से सिद्ध की है। कानों ने इनके मत का कुछ अंशों में समर्थन किया है। उनका कहना है कि अशोक के शिलालेखों में रूप शब्द का प्रयोग हमें छाया-चित्र के अर्थ में मिलता है। उनका यह भी कहना है कि भारतीय नाटको में नेपथ्य का होना भी भारतीय नाटको की उत्पत्ति छाया नाटको से ही प्रमाणित करता है। छाया-चित्र-पदों के पीछे से ही प्रदर्शित किए जाते थे। नेपथ्य की धारणा इसी का अवशिष्ट रूप है। इन्होंने यह भी सिद्ध किया है कि संस्कृत में 'दूतागद' आदि कुछ छायानाटको के उल्लेख भी मिलते हैं।

(५) उपर्युक्त मतों की समीक्षा—उपर्युक्त लौकिक मतों का अध्ययन करने पर हमें ऐसा प्रतीत होता है कि उनमें कोई सार नहीं। वे कोरे कल्पना-भूलक हैं। जहाँ तक हिलेन्ना के मत का सम्बन्ध है, वह भ्रान्तिपूर्ण है। हमारे यहाँ नाटको को जो प्रतिष्ठा दी गई है उसके देखते हुए स्वांगों, नाटकोत्पत्ति आदि से, जिनको शिक्षित और सम्यक् भारतीय बहुत आदर की दृष्टि से नहीं देखते हैं, नहीं मानी जा सकती।

सामञ्जस्यवादी मत—कुछ आधुनिक विद्वानों ने धार्मिक और लौकिक मतों में सामञ्जस्य स्थापित करने की चेष्टा की है। ऐसे विद्वानों में एम० एन० दास गुप्ता और एम० के० डे आदि विशेष उल्लेखनीय हैं। इन्होंने 'हिस्ट्री आफ क्लेसिकल लिटरेचर, वा० १' में यह सिद्ध करने की चेष्टा की है कि नाटक-कला के दो रूप थे—एक धार्मिक और दूसरा लौकिक। इनका तर्क है कि पाणिनी ने शिलालिख और कृशास्व नामक जिन दो नाटयाचार्यों का उल्लेख किया है वे संभवतः धार्मिक और लौकिक इन दो धाराओं के विद्वान् थे। किन्तु वे स्वयं अपने मत के सम्बन्ध में सदिग्ध हैं। उन्होंने अपने मत के पोषण में एक तर्क और दिया है। उनका कहना है कि नाट्य एक कला है। हमारे यहाँ कला का धार्मिक और लौकिक दोनों दृष्टियों से महत्त्व बताया गया है। इन्होंने अपने मत के पोषण में एक तर्क और दिया है।

इनका कहना है कि वात्स्यायन के कामसूत्र में एक स्थल पर लिखा है कि किन्हीं निश्चित अवसरों पर मदिरा से कुशीलव अभिनय करने के लिए बुलाए जाते थे। इस प्रकार के अभिनय को प्रेक्षणक कहते थे। वात्स्यायन के इस उल्लेख से प्रकट होता है कि प्राचीन काल में नाटको का प्रारम्भिक रूप धार्मिक ही था। बाद में उसका लौकिकीकरण हुआ है। उनका यह तर्क वास्तव में धार्मिक उत्पत्ति का ही द्योतक है। हम इनसे पूर्णतया सहमत नहीं हैं। हमारी अपनी धारणा है कि नाटकों की उत्पत्ति विविध वैदिक तत्त्वों के संग्रह से हुई थी। भरतमुनि ने 'जग्राह पाठ ऋग्वेदात्' लिखकर हमारे मत की ही भूमिका प्रतिष्ठित की थी।

नाटको की प्राचीनता

भारतीय नाटक बहुत प्राचीन हैं। उनको विदेशी नाट्य-कला से प्रभावित मानना हमारी समझ में ठीक नहीं है। यदि हम भरत मुनि वाली पौराणिक कथा में विश्वास न भी करें तो भी अनेक अन्य ऐतिहासिक प्रमाणों से नाट्य-वेद की प्राचीनता प्रकट होती है।

वैदिक साहित्य में नाटक के तत्त्व—हमें वैदिक साहित्य में नाटको के सभी तत्त्व किसी न किसी रूप में उपलब्ध होते हैं। यहाँ तक कि नट घातु का प्रयोग भी कई स्थलों पर मिलता है। नाट्य शब्द इसी नट घातु से बना है। अतएव हम यह कह सकते हैं कि वेदों में नाटको के स्पष्ट बीजाणु वर्तमान थे। भरत मुनि ने 'जग्राह पाठ ऋग्वेदात्' लिखकर यही बात प्रमाणित की है।

रामायण और महाभारत—रामायण और महाभारत की मौखिक परम्परा चार-पाँच ई० शताब्दी पूर्व में प्रचलित थी। वह लिपिवद्ध बाद में हुई। रामायण में एक स्थल पर स्पष्ट लिखा है—

“नट नर्तक सधानाम् गायकानाम् च गायताम् ।

यत ऋणसुखायाच शुश्राव जनत तत ॥”

अर्थात् नट नर्तकों के सध और गायकों के समूह श्रुति मधुर वाणी से जनता का मनोरंजन किया करते थे। इस श्लोक में नट शब्द का प्रयोग स्पष्ट प्रमाणित करता है कि रामायण युग में नाट्य-कला की अच्छी प्रतिष्ठा थी। रामायण के सदृश महाभारत में भी हमें नट और शैलूष शब्द का प्रयोग मिलता है। महाभारत में इन शब्दों का प्रयोग नाट्य शास्त्र की प्राचीनता का ही सूचक है।

हरिवंश पुराण—हरिवंश पुराण की प्राचीनता निर्विवाद रूप से स्वीकार की गई है। इसके ६१ से लेकर ६७ अध्याय में नाटक खेले जाने का संकेत है। इसमें एक स्थल पर लिखा है कि वज्रनाथ नामक दैत्य का वध करने के लिए यादवों ने कपट वेश धारण करके उसकी पुरी में जाकर रामायण नाटक का अभिनय किया। इसी पुराण में एक दूसरे स्थल पर 'कौवेर रम्माभिसार' नामक नाटक के खेले जाने की चर्चा भी मिलती है। इन सब प्रमाणों से नाटको की प्राचीनता स्पष्ट प्रकट होती है।

जैन साहित्य—भद्रबाहु स्वामी ने अपने कल्पसूत्र में एक ऐसे जड़ नाटक की का उल्लेख किया है जो नटों का नाटक देखने जाया करता था। उसके । इस उसने नटों का नाटक देखने के लिए मना किया तो उसने उत्तर दिया, महाराष्ट्री नटों का नहीं, नटियों का नाटक भी देखता हूँ। इस कल्पसूत्र का समय ३०० ई० पू० माना जाता है।

बौद्ध साहित्य—नाटकों के अस्तित्व के सकेत हमें प्राचीनतम बौद्ध साहित्य में भी मिलते हैं। अवदाशतक में कौशल्या नामक एक नर्तकी का उल्लेख मिलता है। उसकी समाज में बड़ी प्रतिष्ठा थी। उसने बुद्ध के नाटक का सफल अभिनय किया था।

बौद्धों के 'ललितविस्तर' नामक प्राचीन ग्रन्थ में एक स्थल पर लिखा हुआ है कि भगवान् बुद्ध को अपने बाल्य-काल में नाट्य की भी शिक्षा दी गई थी। बौद्धों के विनयपिटक ग्रन्थ में अश्वजित और पुनर्वसु नामक दो भिक्षुओं के नाटक देखने और नर्तकी से समापण करने के अपराध में निर्वासित किए जाने की कथा भी दी हुई है। सुरगजा रियासत में एक नाट्यशाला का पता लगा है जिसे सुतनुका नामक किसी बौद्ध महिला ने बुद्ध के अभिनय के लिए बनवाई थी। इसका समय ई० शताब्दी पूर्व त्रिंशत्त किया जाता है।

पाणिनी—पाणिनी ने शिलालिखित और कृशाद्व नामक दो नाट्याचार्यों का उल्लेख किया है और यह भी ध्वनित किया है कि उन्होंने दो नट सूत्र लिखे थे (पा० ४।३।११०)। हम लंवी और कीय के इस मत से कि यह दोनों शब्द आचार्यों के नाम न होकर व्यंग मात्र हैं, सहमत नहीं हैं। यह स्पष्ट रूप से दो नाट्याचार्यों के ही नाम हैं। इसमें प्रकट है कि पाणिनी के समय तक नाट्यशास्त्र का सम्यक् विकास हो चुका था, और उस पर सूत्र लिखे जा चुके थे।

पतञ्जली—पतञ्जली ने कसबध और बलिवधन नामक दो नाटकों का उल्लेख किया है (महामाध्य ३।१।१६)। इन नाटकों के सम्बन्ध में वैवर साहव का अनुमान है कि ये पुत्तलिका रूप में अभिनीत होते थे। ल्यडर साहव ने कल्पना की है कि इनका मूक अभिनय किया जाता था। इनके अभिनय में सवाद आदि नहीं रहते थे। इस प्रकार के अनुमानों को मैं कोरी कल्पना मात्र मानता हूँ। मेरी समझ में ये दोनों पूर्ण और सफल नाटक थे, जिनका समाज में यदा-कदा अभिनय होता रहता था।

कौटिल्य—कौटिल्य के अर्थशास्त्र में हमें एक स्थल पर यह लिखा हुआ मिलता है कि राज्य की तरफ से बहुत से नृत्य-नाट्य और नृत्त आदि मिखाने के लिए शिक्षक नियुक्त थे। इससे भी स्पष्ट प्रकट होता है कि कौटिल्य के समय में नाट्य-कला का बहुत अधिक प्रचार था। अपनी परिपक्वावस्था में पहुँचने के लिए उसे पाँच-छ सौ वर्ष अवश्य लगे होंगे। निश्चय ही भारतीय नाट्य-कला बहुत प्राचीन है।

वात्स्यायन—वात्स्यायन ने अपने कामसूत्र में एक स्थल पर लिखा है कि कुछ लौकिक उत्सवों के अवसर पर कुशीलव लोग मंदिरों में अभिनय के लिए बुलाए जाते थे। इस प्रकार के अभिनय को प्रेक्षणक कहते थे।

निष्कर्ष—उपर्युक्त प्रमाणों के आधार पर यह निश्चित रूप से कहा जा सकता है कि भारतीय नाट्य-कला बहुत प्राचीन है। इस पर विदेशियों का प्रभाव मानना सर्वथा अनुचित है।

भारतीय नाट्य-तत्त्व

भारतीय नाट्य तत्त्वों के सम्बन्ध में भ्रान्ति—भारतीय नाट्य-तत्त्वों के सम्बन्ध में बड़े-बड़े विद्वानों को भी भ्रान्ति है। इस भ्रान्ति का कारण दशरूपक का ‘वस्तुनेता रससत्तेषाम् भेदकः’ सूत्र है। इस सूत्र के आधार पर विद्वान् भारतीयों ने नाटक के वस्तु, नेता और रस—यही तीन तत्त्व माने हैं। किन्तु उपर्युक्त सूत्र का यह अर्थ कदापि नहीं है कि नाटक के केवल वस्तु, नेता और रस यही तीन तत्त्व होते हैं। वास्तव में इस कारिका में केवल विविध रूपों के भेद स्थापित करने वाले तत्त्वों का उल्लेख किया गया है। नाटक के मूलभूत तत्त्वों का नहीं। वस्तु, नेता और रस ये भेदक तत्त्व है सम तत्त्व नहीं। भारतीय दृष्टि से इन तीन तत्त्वों के अतिरिक्त सभी रूपों में समान रूप से कुछ और भी तत्त्व माने जाते हैं। उनमें सबसे प्रमुख तत्त्व अभिनय है, इस तत्त्व की व्यञ्जना नाट्य की परिभाषाओं से स्पष्ट प्रतीत होती है। दशरूपककार ने नाट्य की परिभाषा देते हुए लिखा है—

“श्रवस्यानुकृतिर्नाट्यम्।”

अर्थात् विविध अवस्थाओं की अनुकृति को नाट्य कहते हैं। यह अवस्था की अनुकृति केवल कार्य-कलापों की अनुकृति नहीं होती है। इसमें इसलिए रूप का आरोप भी किया जाता था। “रूपकम् तत् समारोपात्” लिखकर दशरूपककार ने इसी बात की व्यञ्जना की है। इस प्रकार हम देखते हैं कि भारत में केवल अवस्थाओं की अनुकृति पर ही बल नहीं दिया गया है, बरन् ‘रूप या वेष’ की अनुकृति को भी आवश्यक ठहराया गया है। रूप और वेष के साथ किया गया अवस्थाओं का अनुकरण ही अभिनय कहलाता है। इस प्रकार स्पष्ट है कि भारतीय दृश्य-काव्य का प्राण अभिनय तत्त्व है।

अभिनय के अतिरिक्त भारतीय दृश्य-काव्य का दूसरा प्रधान सम तत्त्व वृत्ति है। नाट्य-शास्त्र में इन्हें ‘नाट्य मातरः’ कहा गया है। अभिनव गुप्त और रामचन्द्र आदि ग्रन्थियों ने भी वृत्तियों के मानृत्त्व को स्वीकार किया है। वृत्तियाँ क्या हैं इसको स्पष्ट करते हुए अभिनवगुप्त ने लिखा है—“काव्या मनसाचेष्टा इव सह वैचित्र्येण वृत्तयः”—अर्थात् (नाटक और काव्य के नायक और पात्रों के कायिक, वाचिक और मानसिक व्यापार वैचित्र्य को वृत्ति कहते हैं।) जीवन के इन वृत्ति-रूप व्यापार

विशेषो से जब कवि या नाटककार का हृदय सञ्कुलित होता है तभी वह नाटक की रचना में प्रवृत्त होता है। इसीलिए वृत्तियों को 'नाट्य मातर' कहा गया है। इस प्रकार हम कह सकते हैं कि सम्पूर्ण दृश्य-काव्यो में ममान रूप से पायी जाने वाली दूसरी विशेषता वृत्ति ही है। इस प्रकार जब हम वस्तु, नेता और रस—इन तीन तत्त्वों को उपर्युक्त अभिनय और वृत्ति तत्त्वों से मिला देते हैं तो भारतीय नाट्य के पाँच तत्त्व हो जाते हैं। उनका विवेचन हम निम्नलिखित क्रम से करेंगे—

✓(१) कथावस्तु, (२) नेता, (३) रस, (४) अभिनय, तथा (५) वृत्ति।

वस्तु तत्त्व—नाटक के स्थूल कथानक को 'वस्तु' कहते हैं। नाटक की कथा—वस्तु का विस्तार-क्षेत्र बड़ा व्यापक है। नाटक में लोक की अवस्थाओं का अनुकरण किया जाता है। लोक की अवस्थाएँ विविध रूपिणी होती हैं। किन्तु उनके दो रूप बहुत प्रत्यक्ष रहते हैं—(१) सुखात्मक, (२) दुखात्मक। नाटक में दोनों ही रूपों के चित्रण को समान रूप से महत्त्व दिया जाता है। नाटक की कथावस्तु की व्यापकता का संकेत हमें नाट्यशास्त्र के निम्नलिखित उद्धरणों से होता है—

“एतद् रसेषु भावेषु सर्वकर्मक्रियासु च ।

सर्वोपदेशजनन नाट्यमेतद् भविष्यति ॥”

×

×

×

“अवस्थायातु लोकस्य सुख दुःख समुद्भवा ।

नाना पुरुष सचारा नाटके सम्भवेदिह ॥”

×

×

×

“सर्वभावैः सर्वरसैः सर्वकर्म प्रवृत्तिभिः ।

नानावस्थानन्तरोपेतं नाटकं सविधीयते ॥”

कथावस्तु के दो प्रमुख भेद—भारतीय नाट्यशास्त्र में कथावस्तु दो प्रकार की मानी गई है—(१) आधिकारिक तथा (२) प्रासंगिक। नाट्यशास्त्र और साहित्य-दर्पण में इनका वर्णन क्रमशः इस प्रकार किया गया है—

“इतिवृत्तं द्विधा चैव बुधस्तु परिवर्तयेत् ।

आधिकारिकमेक स्यात्प्रासंगिकमयापरम् ॥

कवेः प्रयत्नान्नेतृणां युक्तानां विन्ध्यपाश्रयात् ।

कल्प्यते यत्फलप्राप्तिः समुत्कर्षतफलस्य तु ॥

कारणात्फलयोगस्य वृत्तं स्यादाधिकारिकम् ॥”

×

×

×

“इदं पुनर्दस्तु युर्वद्विविधं परिकल्प्यते ।

आधिकारिकमेकं स्यात्प्रासंगिकमयापरम् ॥

अधिकारं फले स्वाम्यमधिकारी च तत्प्रभुः ।

तस्येतिवृत्तिः कविभिराधिकारिकमुच्यते ॥”

आधिकारिक कथावस्तु—उपर्युक्त श्लोको में आधिकारिक कथावस्तु पर प्रकाश डाला गया है। दशरूपककार ने उसके रूप को और भी अधिक स्पष्ट कर दिया है—

“अधिकार फलस्वाम्यमधिकारी च तत्प्रभु ।

तन्नि वृत्तमभिव्यापि वृत्त स्यादाधि कारिकम् ॥”

अर्थात् अधिकार का अर्थ होता है फल का स्वामित्व । फल के स्वामी को अधिकारी कहा जाता है । उससे अभिव्याप्ति कथावस्तु को आधिकारिक कथावस्तु कहते हैं । जैसे रामायण में राम की कथा आधिकारिक कथा है ।

प्रासंगिक कथावस्तु—प्रासंगिक कथावस्तु के लिए नाट्यशास्त्र में आनुषंगिक कथावस्तु का अभिधान प्रयुक्त किया गया है । उसकी परिभाषा देते हुए उसमें लिखा है—

“परोपकरणार्थन्तु कीर्तयते ह्यानुषंगिकम् ।”

दशरूपककार ने इसी बात को दूसरे ढंग से लिखा है—

“प्रासंगिकम् परार्थस्य स्वार्थो यस्य प्रसंगत ।”

साहित्य-दर्पण की भी परिभाषा उपर्युक्त परिभाषाओं से मिलती-जुलती प्रतीत होती है—

“अस्योपकरणार्थं तु प्रासंगिक मिति दृष्यते ।”

उपर्युक्त तीनों परिभाषाओं के अनुसार प्रासंगिक या आनुषंगिक कथा उसको कहते हैं जो आधिकारिक कथा की पोषिका और सहायिका होती है ; जैसे, रामायण में सुग्रीव की कथा अथवा विराट की कथा । यह दोनों ही कथाएँ आधिकारिक कथा की बल प्रदान करने के लिए नियोजित की गई हैं ।

प्रासंगिक कथा के भेद—प्रासंगिक कथा के दो भेद माने गए हैं—(१) पताका तथा (२) प्रकरी ।

पताका—पताका की परिभाषा देते हुए भरत मुनि ने लिखा है—

“यद्वृत्त हि परार्थं स्याद् प्रधानस्योपकारकम् ।

प्रधान वच्च कल्पयेत् सा पताकेति कीर्तिता ॥”

साहित्य-दर्पणकार ने भी प्रासंगिक कथा के ‘पताका’ और ‘प्रकरी’ यही दो भेद स्वीकार किए हैं । उसने पताका की परिभाषा देते हुए लिखा है—

“व्यापि प्रासंगिकम् वृत्तमताकेत्यभिधीयते ।”

अर्थात् प्रासंगिक वृत्त में अधिक दूर तक व्याप्त रहने वाली कथा को पताका कहते हैं । वनिक ने भी पताका की ऐसी ही परिभाषा दी है । उसने लिखा है—

“दूर यदनुवर्तते प्रासंगिक सा पताका ।”

अर्थात् मुख्य कथा का दूर तक साथ देने वाली प्रासंगिक कथा को पताका कहते हैं । उदाहरण के लिए हम रामायण में सुग्रीव की कथा ले सकते हैं ।

प्रकरी—दशरूपककार ने प्रकरी की परिभाषा बहुत संक्षेप में देते हुए लिखा है—

“प्रकरी च प्रदेश भाक् ।”

नाट्यशास्त्र में इस भाव को अधिक विस्तार के साथ रखा गया है—

“फल सकल्प्यते सद्भिः परार्थं यस्य केवलम् ।

अनुवधेन हीनस्य प्रकरीं ता विनिदिशेत् ॥”

साहित्य-दर्पणकार ने भी प्रकरी की परिभाषा बहुत कुछ दशरूपककार और नाट्यशास्त्रकार के ढग पर दी है—

“प्रासंगिक प्रदेशस्य चरित प्रकरी भवेत् ।”

इन समस्त परिभाषाओं के आधार पर ‘प्रकरी’ उस कथा को कह सकते हैं जो मुख्य कथा के बहुत कम अंश में व्याप्त रहती है। जैसे रामायण में श्रवण और विराध की कथाएँ।

पताकास्थानक—प्रासंगिक कथाओं का विवेचन करते समय ही दशरूपककार ने पताकास्थानक के रूप को भी स्पष्ट करने की चेष्टा की है, क्योंकि प्रायः लोगों को पताका और पताकास्थानक में भ्रम हो जाया करता है। पताकास्थानक की परिभाषा देते हुए दशरूपककार ने लिखा है—

“प्रस्तुतागन्तु भावस्य वस्तु नोऽन्योक्ति सूचकम् ।

पताकास्थानक तुल्य संविधान विशेषणम् ॥”

अर्थात् पताकास्थानक प्रस्तुत या आगे आने वाली वस्तुवश की सूचना देता है। घनिक ने अपनी टीका में इसे और भी स्पष्ट करने की चेष्टा की है। उसने लिखा है—

“प्राकरणिकस्य भाविनोर्यस्य सूचिक रूपं पताकावत् भवतीति पताकास्थानकम् ॥”

अर्थात् जो वस्तुवश भावी कथाओं की ठीक उसी प्रकार सूचना देता है जिस प्रकार पताका राजा के आने की सूचना देती है। उसी को पताकास्थानक कहते हैं।

पताकास्थानक के भेद—दशरूपककार ने पताकास्थानक के दो भेद माने हैं। एक तुल्य संविधान और दूसरा तुल्यविशेषण।

तुल्यसंविधान पताकास्थानक—इस कोटि के पताकास्थानक में प्रासंगिक कथा और मुख्य कथा की तुल्य वृत्तता अन्योक्ति के द्वारा प्रकट की जाती है।

यहाँ पर अन्योक्ति शब्द का प्रयोग पारिभाषिक अर्थ में न होकर यौगिक अर्थ में हुआ है। इस कोटि के पताकास्थानक के उदाहरण में दशरूपककार ने रत्नावली का निम्नलिखित उदाहरण दिया है—

“धातो स्मिपद्य नयने समयो ममैव सुप्ता सयैव भवती प्रतिबोधनीय ।

प्रत्यायनामयमितीव सेरालहिण्या सूर्यो स्तसस्तकनिविष्ट कर. करोति ॥”

अस्ताचल के मस्तक पर अपनी किरणों को निविष्ट करने वाला यह सूर्य मानो यह कहकर कमलिनी को आश्वस्त कर रहा है कि हे पद्मनयने, मैंने प्रस्थान कर दिया है, वह मेरे जाने का समय ही है। जब तुम सो जाओगी तो मुझे ही आकर तुम को जगाना पड़ेगा।

यहाँ पर सूर्य का प्रस्थान और पुनः कमलिनी सम्मिलन एक घटना है।

जिसके द्वारा राजा और सागरिका के भावी सम्मिलन की सूचना दी गई है। इस प्रकार इतिवृत्ति के द्वारा भावी वस्तु को सूचित करने के कारण यहाँ पर अन्योक्ति नामक पताकास्थानक है।

तुल्यविशेषण पताकास्थानक—यह वह पताकास्थानक है जिसमें मुख्य कथा और प्रामाणिक कथा की तुल्य वृत्तता विशेषणों और समासोक्ति अलंकारों के द्वारा ध्वनित की जाती है। दशरूपककार ने इसका निम्नलिखित उदाहरण दिया है—

“उद्दामोत्कलिकां विपाण्डुर रूच प्रारब्ध क्षणात् ।

आयास श्वसनोद्धमं रविलंरातन्वतीयात्मनः ॥

आद्योद्यानलतामिमा समदना नारीमिवान्या ध्रुवम् ।

पश्यन् कोपविपाटलद्युतिं मुखं देव्या करिष्याम्यहम् ॥”

आज जब मैं इस उद्यान-लता को प्रेमपूर्वक देखूँगा तो निस्सन्देह देवी वासवदत्ता का मुख कोप के कारण विशेष रूप से पाटल लालवर्ण का हो जाएगा। उस समय देवी को इतना ही क्रोध उत्पन्न होगा। मानो मैं किसी पर-स्त्री को देख रहा होऊँ। लता उस समय उद्दाम उत्कलिका वाली होगी जिस प्रकार कोई कामिनी उद्दाम उत्कलिका बढी हुई उत्कण्ठावाली होती है। उसकी कान्ति उस समय खिली हुई कलियों के कारण विशेष रूप से पाण्डुर वर्ण की हो गई होगी, जैसे कोई कामिनी प्रेम से प्रभावित होने के कारण विशेष रूप पाण्डुर वर्ण की हो जाती है। उस लता में उस समय जूम्भा विकास का प्रारम्भ हो गया होगा जिस प्रकार नायिका प्रेम की थकावट से जमुहाने लगती है। निरन्तर श्वसन वायु के उद्दाम से वह लता उस समय अपने आयास को विस्तारित कर रही होगी, अर्थात् वायु के वेग से झूम रही होगी। जिस प्रकार कोई कामिनी निरन्तर चलने वाली अपनी श्वास वायु के द्वारा अपने आन्तरिक आयास को प्रकट किया करती है। वह लता उस समय मदन नाम के वृक्ष से युक्त होगी जिस प्रकार नायिका मदन कामदेव से युक्त होती है। आशय यह है कि वह लता उस समय ऐसी प्रतीत हो रही होगी जैसे कोई अनुरागिणी नायिका हो। जिस प्रकार नायिका के अनुरागिणी-पर-स्त्री को प्रेमपूर्वक देखने से नायक की पत्नी कुपित हो जाती है। नाट्यशास्त्र और साहित्य-दर्पण में पताकास्थानक के चार भेद बतलाए गए हैं। उनका कोई विशेष नामकरण नहीं किया गया। अधिकतर दशरूपक के ही भेद मान्य समझे जाते हैं, अतएव विस्तार-भय से यहाँ पर हम नाट्यशास्त्र और साहित्य-दर्पण के पताकास्थानक के भेदों की चर्चा नहीं करना चाहते।

अर्थ-प्रकृतियाँ—अर्थ-प्रकृति के स्वरूप का निर्देश करते हुए लिखा है—

“इतिवृत्ते यथावस्था पञ्चारम्भादिका स्मृता ।

अर्थ प्रकृतयः पञ्च तथा बीजादिका अपि ॥

बीज विन्दु पताका च प्रकरी कार्यमेव च ।

अर्थप्रकृतयः पञ्च ज्ञात्वा योज्या यथाविधि ॥”

अर्थात् जिस प्रकार नाटकीय कथावस्तु प्रारम्भ, प्रयत्न, प्रात्याशा, नियताप्ति और फलागम इन पाँच अवस्थाओं में विभक्त रहती है, उसी प्रकार वह पाँच अर्थ-प्रकृतियों में भी विभाजित रहती है, जिनके नाम वीज, विन्दु, पताका, प्रकरी और कार्य हैं। अर्थ-प्रकृति के स्वरूप का स्पष्टीकरण दशरूप में भी किया गया है। उनमें लिखा है

“अर्थप्रकृतया. प्रयोजन सिद्ध हेतवा. ।”

अर्थात् अर्थ-प्रकृति कथावस्तु के उन विभागों को कहते हैं—जो नाटक के प्रयोजन फल अथवा लक्ष्य की गतिविधि के सूचक होते हैं।

अर्थ-प्रकृतियों के भेद—अर्थ-प्रकृतियों के पाँच भेद होते हैं। वीज, विन्दु, पताका, प्रकरी और काव्य। साहित्य-दर्पणकार और नाट्यशास्त्रकार को भी यह पाँच अर्थ प्रकृतियाँ ही मान्य हैं। उन्होंने लिखा है—

“वीज विन्दु पताकाश्च प्रकरी काव्यमेव च ।

अर्थप्रकृतय पंच ज्ञात्वा योज्या यथाविधि ॥”

—नाट्यशास्त्र २१, २२ साहित्यदर्पण ६४, ६५

वीज—दशरूपक के टीकाकार धनिक ने वीज के स्वरूप को स्पष्ट करते हुए लिखा है—

“स्तोकोविष्ट कार्यसाधक ।”

अर्थात् वीज थोड़े ही शब्दों में कहे गए फल को विकास की ओर ले जाने वाले साधन को कहते हैं। साधन विविध प्रकार से विस्तृत होता है। धनिक ने लिखा भी है—

“पुरस्तात अनेकंप्रकारं विस्तारी भवति ।”

इस प्रकार वीज मुख्य फल के हेतु का वह कथा भाग होता है जो क्रमशः विस्तृत होता है, किन्तु प्रारम्भ में जिसका कथन केवल थोड़े से ही शब्दों में किया जाता है—

संस्कृत में वीज के उदाहरण के रूप में रत्नावली नाटिका के प्रथम अंक के छठे व ७वें श्लोक देखे जा सकते हैं। हिन्दी में हम स्कन्दगुप्त का उदाहरण दे सकते हैं। इस नाटक में वीज अर्थ-प्रकृति का सकेत प्रथम अंक के उस स्थल पर दिखाई पड़ता है जहाँ स्कन्दगुप्त परादत्त से कहता है, अधिकार का उपयोग करें वह भी ‘किस लिए?’ इसके उत्तर में परादत्त कहता है, “किस लिए, अस्त प्रजा की रक्षा के लिए शिशुओं को हँसाने के लिए सतीत्व के सम्मान के लिए। देवता, ब्राह्मण, गुरु की मर्यादा में विश्वास के लिए। आतंक के प्रकृति को आश्वामन देने के लिए आपको अधिकारों का उपयोग करना होगा।”

विन्दु—विन्दु की परिभाषा देते हुए दशरूपककार ने लिखा है—

“अवन्तरायं विच्छेदे विन्दुर्च्छेद कारणम् ।”

अर्थात् जब मुख्य कथा के प्रभाव के कारण अवन्तरकथा छोड़ देने लगती

है तब उस क्षीण होती हुई कथा को पुनर्जीवित करने वाले फल का हेतु बिन्दु कहलाता है। घनिक ने बिन्दु नाम की सार्थकता प्रकट करते हुए लिखा है—

“जले तैल बिन्दुवत् प्रसारत्वात् ।”

अर्थात् जैसे तेल की बिन्दु जल में फैल जाती है वैसे ही बिन्दु भी प्रसारित होती है। नाट्य-दर्पणकार ने इसी बात को माली के रूपक से स्पष्ट करने की चेष्टा की है। जिस प्रकार बीजारोपण के बाद माली उसको विकसित करने के लिए जल-बिन्दु निक्षेप करता है वैसे ही फल का बीजारोपण करने के पश्चात् नाटककार बिन्दु के द्वारा उसको विकसित करने का प्रयास करता है। दोनों के कथन का अभिप्राय एक ही है। वास्तव में बिन्दु उस समस्त कथावस्तु भाग में माना जाना चाहिए जो फल की प्राप्तिजनित सघर्ष से सम्बन्धित हो। बीज की अवस्था संस्कृत की रत्नावलि नाटिका में प्रथम अंक के २३वें श्लोक के आस-पास दिखाई पड़ती है। हिन्दी में इसका निर्देश स्कन्दगुप्त में सरलता से किया जा सकता है। स्कन्दगुप्त में बिन्दु की अवस्था प्रथम अंक के अन्तिम दृश्य से प्रारम्भ होती है। और इसका विस्तार तृतीय अंक के प्रथम दृश्य तक दिखाई पड़ता है।

पताका—इसकी व्याख्या हम पीछे प्रासंगिक कथा के भेद में कर चुके हैं। स्कन्दगुप्त में हम बन्धुवर्मा के प्रसंग को पताका के ही रूप में स्वीकार करते हैं। क्योंकि बन्धुवर्मा का वहाँ कोई अपना स्वतन्त्र लक्ष्य दिखाई नहीं पड़ता। वह स्कन्दगुप्त के लक्ष्य प्राप्ति में सहायक ही सिद्ध होता है।

प्रकरी—इसके स्वरूप की व्याख्या भी पीछे प्रासंगिक कथा के प्रसंग में की जा चुकी है। यहाँ पर उसका उदाहरण देकर ही बात समाप्त कर देना चाहते हैं। स्कन्दगुप्त में शर्वनाग धातु से मातृगुप्त आदि की कथाएँ प्रकरी के रूप में ही प्रयुक्त हुई हैं।

कार्य—दशरूपककार ने कार्य की व्याख्या स्वतन्त्र रूप से नहीं की। इसके स्वरूप को स्पष्ट करने का प्रयास साहित्य-दर्पण और नाट्य-दर्पण नामक ग्रन्थों में किया गया है। साहित्य-दर्पणकार ने लिखा है—

“अपेक्षित तु यत्साध्यमारम्भो यन्निबन्धन ।

समापन तु यत्सद्वयं तत्कार्यमिति सयतम् ॥” साहित्य-दर्पण, ६६

अर्थात् जिसके लिए सब उपायों का आरम्भ किया जाय और जिसकी सिद्धि के लिए सब सामग्री इकट्ठी की जाय तो वह कार्य है। जैसे स्कन्दगुप्त में कार्य की स्थिति उस समय से प्रारम्भ होती है जहाँ से विरोधी दल का नेता भट्टार्क यह निश्चित करता है कि सब कुछ भूलकर स्कन्दगुप्त की छत्रछाया में राष्ट्र का उद्धार करूँगा। स्कन्दगुप्त स्कन्द के सामने घुटने टेककर “श्री विक्रमादित्य की जय हो जैसी आज्ञा होगी वैना ही करूँगा।” कार्य की यह स्थिति उस स्थान पर पूर्ण होती है जहाँ स्कन्दगुप्त खिगिल को परास्त कर पुरुगुप्त के रक्त का टीका लगाता है।

कार्याविस्था—नाट्यशास्त्र में अवस्था में शब्द का प्रयोग नाटक में उपनिबद्ध नायक के व्यक्तित्व के विकास क्रम का वाचक ध्वनित किया गया है। दशरूपककार

ने कार्यावस्थाएँ उन्हें माना है जो नायक के द्वारा प्रवर्तित कार्य का क्रमिक विकास चित्रित करती है। कार्यावस्थाएँ भी पाँच बताई गई है। प्रारम्भ, प्रयत्न, प्राप्ति, शान्ति, निर्यात। भरत मुनि ने अपने नाट्य-शास्त्र में भी यही पाँच अवस्थाएँ बतलाई हैं।

प्रारम्भ—इस अवस्था के स्वरूप को स्पष्ट करते हुए दशरूपकार ने लिखा है—

“श्रोतुमय मात्रमारम्भ फललाभाय भूयसे ।”

अर्थात् आरम्भ वह अवस्था है जहाँ नायक की तीव्र इच्छा किसी फल-प्राप्ति के लिए व्यक्त होती है। धनिक ने निम्नलिखित शब्दों में उसे और भी सुन्दर ढंग से समझाने की चेष्टा की—

“इदं अहम् सम्पादयामि इत्यध्यवसाय मात्रमारम्भ इत्युच्यते ।”

अर्थात् नायक जब ‘मैं यह कार्य करूँगा’, ऐसी इच्छा प्रकट करता है तभी कार्य का आरम्भ माना जाता है। साहित्य-दर्पणकार ने भी आरम्भ का स्वरूप दशरूपकार के ढंग पर ही स्पष्ट किया है।

“भवेदारम्भ श्रोतुमय यन्मुख्य फलसिद्धये ।”

अर्थात् मुख्य फल की सिद्धि के हेतु नायक की उत्सुकता जिस स्थल से व्यक्त होती है वही से आरम्भ की अवस्था का सूत्रपात माना जाता है। भरतमुनि ने भी आरम्भ की परिभाषा उपर्युक्त ढंग पर ही दी है। वे लिखते हैं—

“श्रोतुमय मात्र बन्धुस्तु यद्विजस्य निवर्ज्यते महत् फलयोगस्य स खल्वारम्भ इष्यते ।”

हिन्दी में आरम्भ की अवस्था का निर्देश स्कन्दगुप्त नाटक में किया जा सकता है। इसकी प्रतिष्ठा प्रथम अंक में ही मिलती है। बीज के अवस्था के बाद में ही जब पराजित स्कन्दगुप्त को उसके कर्तव्य का बोध करा देता है, और स्कन्दगुप्त अपने लक्ष्य की पूर्ति के लिए उत्सुक होने लगता है, वहीं से आरम्भ की अवस्था का श्रीगणेश होता है।

प्रयत्न की अवस्था—प्रयत्न के स्वरूप को स्पष्ट करते हुए दशरूपकार ने लिखा है—

“प्रयत्नस्तु तद्प्राप्तौ व्यापारो इति त्वयन्वितः ।”

अर्थात् जब कार्य-जनित फल की प्राप्ति में विलम्ब-सा मालूम होता है, उस विलम्ब को दूर करने के लिए जिन प्रयत्नों की योजना की जाती है उनकी स्थिति को प्रयत्न की अवस्था कहते हैं। धनिक ने इस बात को और भी अधिक स्पष्ट निम्नलिखित शब्दों में कर दिया है—

“तस्य फलस्याप्राप्तात्तदुपाययोजनादि रूप चेष्टा विशेषः प्रयत्नः ।”

अर्थात् जब कार्य के फल की प्राप्ति नहीं होती तो उसे प्राप्त करने आदि के जो उपाय होते हैं उसी को ‘प्रयत्न’ कहते हैं। उदाहरण के लिए हम स्कन्दगुप्त में

प्रयत्नावस्था का श्रीगणेश द्वितीय अंक में निर्दिष्ट कर सकते हैं। यह प्रयत्नावस्था नाटक में द्विमुख दिखाई पड़ती है। साध्य के साधन में दो विघ्न प्रत्यक्ष हैं। एक गृह-कलह से सम्बन्धित और दूसरा विदेशी आक्रमण-कार्यों से। इन दोनों के निराकरण का सारा इतिहास प्रयत्नावस्था के अन्तर्गत ही आवेगा।

प्राप्त्याशा—प्राप्त्याशा के स्वरूप को स्पष्ट करते हुए दशरूपककार ने लिखा है—

“उपायापाय शकाभ्या प्रावयाशा प्राप्ति सम्भवा ।”

अर्थात् जब वाञ्छित फल प्राप्ति की सम्भावना पहले तो किन्हीं अवरोधों के कारण सदिग्ध होती है, किन्तु बाद में उन अवरोधों के निराकरण के कारण प्रत्याशित होने लगती है उसी स्थल पर प्राप्त्याशा का उदय माना जाता है। स्कन्दगुप्त नाटक में प्राप्त्याशा का संकेत उस स्थल पर दिखाई पड़ता है जहाँ देवसेना समुद्रगुप्त को अपना राज्य अर्पित करके स्कन्दगुप्त के लक्ष्य साधन में सहायक होती है। इस स्थिति का प्रसार उस स्थल तक प्रतीत होता है जहाँ पर स्कन्दगुप्त देवसेना की रक्षा और उद्धार करता है।

नियताप्ति—विघ्नों की अनुपस्थिति के कारण फल प्राप्ति का निश्चय होना ही नियताप्ति है। साहित्य-दर्पणकार ने—

“अपनयाभावत प्राप्ति नियताप्तिस्तु निश्चिता ।”

लिखकर यही बात व्यजित की है। स्कन्दगुप्त में नियताप्ति की स्थिति उस समय समझनी चाहिए जहाँ पर विरोधी दल का नेता भट्टार्क की मनोवृत्ति में परिवर्तित आता है। और वह स्कन्दगुप्त की आज्ञा पर चलने को प्रस्तुत हो जाता है।

फलागम—आयवर्त का विदेशियों के आक्रमण से मुक्त होकर स्कन्द के हाथों में आ जाना और स्कन्दगुप्त के द्वारा पुरुगुप्त का अभिशेचन ही वास्तव में नाटक के फल है।

सन्धियाँ—संस्कृत नाट्य-रचना में सन्धिपत्रक का बड़ा महत्त्वपूर्ण स्थान माना जाता है। सन्धि की परिभाषा देते हुए धनजय ने लिखा है—

“अतरेकार्यं सम्बन्ध सधरेकान्वय सन्धि ।”

अर्थात् कथावस्तु के अंगों को अन्वित करने वाली—स्थिति को ‘सन्धि’ कहते हैं। धनिक ने सन्धि की परिभाषा को निम्नलिखित ढंग से समझाने की चेष्टा की है—

“एकेण प्रयोजनेनान्वितानाम् कथाशानाम् अवान्तरार्थं प्रयोजनं सम्बन्ध सन्धि ।”

अर्थात् एक प्रयोजन से सम्बन्धित कथावस्तु को दूसरे प्रयोजन से सम्बन्धित कथावस्तु के अंश से सम्बद्ध करने वाली विशेषता को सन्धि कहते हैं। धनजय के अनुसार सन्धियाँ सख्या में पाँच हैं—

“मख प्रतिमुख गर्भं सावमर्षोपसगति ।”

नाट्यशास्त्र मे इनको और अधिक स्पष्ट शब्दो मे लिखा गया है ।

“मुख प्रतिमुखं चैव गर्भो विमर्षयेवच ” तथा “निर्वहण चेति नाटके पच सध्या. ।”

अर्थात् नाटक मे मुख, प्रतिमुख, गर्भ, विमर्ष और निर्वहण नामक पाँच सन्धियो की योजना की जाती है ।

मुख सन्धि—घनञ्जय ने इसकी परिभाषा देते हुए लिखा है—

“मुख वीज समुत्पत्ति नानार्यरस सम्भव.

अगानि द्वादश तस्य वीजारम्भ समन्वयात् ।”

अर्थात् मुख सन्धि नाटक के वृत्त का वह स्थल है जहाँ से विविध उपकथाओ, रसो और वस्तुओ की उद्भावना होती है । अभिनय-भारती टीका में इसके स्वरूप पर और भी अधिक सुन्दरता मे प्रकाश डाला गया है—

“प्रारम्भोपयोगी यावानर्थराशि प्रसक्तानुप्रसक्तया विचित्रास्वाद आपतितः तावान् मुखसन्धि तदभिवायी च रूपकैकदेश ।”

—अभिनव-भारती , तृतीय भाग , पृ० २३

अर्थात् मुख सन्धि का अभिप्राय रस और भावप्रधान रस अर्थराशि से है जिससे किसी रूपक का उपक्रम किया जाता है । उसी आधार पर रूपक के उस भाग को, जिसमे वह अर्थराशि प्रतिष्ठित रहती है, ‘मुख सन्धि’ कहा जाने लगा । मुख-सन्धि का नाटक मे वही स्थान होता है जो नैयायिको के यहाँ सान्ध्यनिर्देश या प्रतिज्ञा का होता है । सन्धियो के उदाहरण के लिए हम प्रसाद के ‘चन्द्रगुप्त नाटक’ को ले सकते हैं । ‘चन्द्रगुप्त’ मे मुख सन्धि चन्द्रगुप्त के उद्धार सकल्प से आरम्भ होकर प्रथम अंक के आठवें दृश्य तक मानी जाती है ।

प्रतिमुख सन्धि—इसके स्वरूप को स्पष्ट करते हुए दशरूपककार ने लिखा है—

“लक्ष्यालक्ष्यतयो उदभेद. तस्य प्रतिमुख भवेत् ।”

अर्थात् कथा का वह अंश जहाँ पर वीज थोड़ा लक्ष्य हो, और थोड़ा अलक्ष्य हो, प्रतिमुख सन्धि से सम्बन्धित माना जाता है । यह प्रतिमुख सन्धि विन्दु और प्रयत्न के बीच की स्थिति कही जाती है । ‘चन्द्रगुप्त’ मे प्रतिमुख सन्धि का उदय प्रथम अंक के आठवें दृश्य से लेकर उस स्थल तक माना गया है जहाँ मिन्दर भारत-वर्ष से लौट जाता है ।

गर्भ सन्धि—इस सन्धि की परिभाषा देते हुए घनञ्जय ने लिखा है—

“गर्भस्तु द्रष्टव्यस्य वीजस्य अन्वेषणम् ।”

अर्थात् गर्भसन्धि वह स्थल है जहाँ प्रतिमुख सन्धि मे किंचित् प्रकाशित हुए वीज का बार-बार आविर्भाव, तिरोभाव तथा अन्वेषण होता रहता है । इस सन्धि मे प्राप्तिशा और पताका के मध्य की स्थिति मानी जाती है । अधिक स्पष्ट करना चाहे तो कह सकते हैं “जैसे नैयायिको को उदाहरण देने मे सतर्क होना पड़ता है वैसे ही नाटककारो को भी गर्भसन्धि की रचना मे नायक और प्रतिनायक परम्पर द्वंद्व और इस द्वंद्व मे आशा और निराशा के अन्तर्द्वन्द्व के प्रकाशन करने मे और नाटक लक्ष्य की ओर अग्रसर होने मे पर्याप्त रूप से सतर्क होना पड़ता है । बिना इसके

नाटक के नाटकाभास में बदल जाने का डर बराबर बना रहता है। 'चन्द्रगुप्त' में गर्भसन्धि का उदय उस स्थल से माना जाता है जहाँ सिकन्दर भारतवर्ष से लौट जाता है। जहाँ तक द्विविधा की स्थिति बनी रहती है वहाँ तक गर्भसन्धि ही मानी जायगी। यह द्विविधा की स्थिति नन्द की मृत्यु और चन्द्रगुप्त की राज्या प्राप्ति तक चलती है।

विमर्ष सन्धि—दशरूपककार ने इसी को अवमर्ष सन्धि कहा है। उसकी परिभाषा देते हुए उसने लिखा है—

“क्रोधेनावमृषैद्यत्र व्यसनात् वा विलोभनात्
गर्भं निभिन्न बीजार्थं सो अवमर्षो अगसग्रह ॥”

अर्थात् गर्भसन्धि की अपेक्षा विमर्ष सन्धि में बीज का अधिक विस्तार होकर उसमें फलोन्मुखता आती है। किन्तु यह फलोन्मुखता शाप, क्रोध, विपत्ति आदि से बाधित भी रहती है। दूसरे शब्दों में हम कह सकते हैं कि अवमर्ष सन्धि में गर्भसन्धि की अपेक्षा फल-प्राप्ति की आशा का संचार कुछ अधिक हो चलता है।

निर्वहण अथवा उपसघृति—इसकी परिभाषा देते हुए दशरूपककार ने लिखा है—

“बीजवन्तो मुखाद्यर्था विप्रकीर्णा यथायथम् ।
ऐकार्यमुपनीयन्ते यत्र निर्वहणं हितम् ॥”

अर्थात् जहाँ पर बीज से सम्बन्ध रखने वाले मुख सन्धि इत्यादि स्थान-स्थान पर बिखरे हुए अर्थसमुदाय उपसघृत कर दिए जाते हैं, अर्थात् एक प्रयोजन की सिद्धि के लिए समेट लिये जाते हैं, तब उसे 'निर्वहण सन्धि' कहते हैं। निर्वहण सन्धि अन्तिम सन्धि है। इसमें बीज का परिणामन फल के रूप में होता है। इसीलिए कार्यावस्थाओं में फलागम और अर्थ-प्रकृतियों में कार्य के संयोग से निर्वहण सन्धि का आविर्भाव बतलाया गया है। दूसरे शब्दों में हम कह सकते हैं कि निर्वहण सन्धि पूरे नाटक का उपसंहार होती है। समस्त अर्थ, जो कि विभिन्न प्रयोजनों से इधर-उधर बिखर जाते हैं, इस निर्वहण सन्धि में जाकर उपसघृत होकर वास्तविक फल के सिद्ध करने में योग-दान करते हैं। उदाहरण के लिए हम चन्द्रगुप्त में निर्वहण सन्धि का समावेश उस स्थल से मानते हैं जहाँ से ससैन्य आम्भीक के माधवों से मिल जाने पर और रावण ऐसे प्रतिद्वंदी की मित्रता प्राप्त होने पर अन्य सब विघ्न शान्त हो जाते हैं।

संध्यग—संस्कृत के नाट्यशास्त्र के ग्रन्थों में उपयुक्त प्रत्येक सन्धि के कई-कई सध्यग बताए गए हैं। मुख सन्धि के १२ सध्यग माने गए हैं। उनके नाम क्रमशः उपक्षेप, परिकर, परिन्यास, विलोभन, युक्ति, प्राप्ति, समाधान, विधान, परिभावना, उद्भेद, भेद और कारण हैं। प्रतिमुख सन्धि के तेरह भेदों की चर्चा की गई है। वे क्रमशः विलास, परिसर्प, विभूत, शम, नर्म, नर्मयुक्ति, प्रगमन, निरोध, पर्युपासन, पुष्प, उपन्यास, वज्र और वरुणसंघात हैं। गर्भ सन्धि के भी १२ भेद बताए गए हैं। उनके नाम क्रमशः उभूताहरण, मार्ग रूप उदाहरण, क्रम, सग्रह, अनुमान, अधिवल,

तोटक, उद्वेग, सभ्रम और आक्षेप है। अवमर्ष सन्धि के तेरह अंगों का उल्लेख किया गया है। उनके नाम अपवाद, सकेत, विद्रव, द्रव, शक्ति, द्युति, प्रमंग, छलन, व्यवसाय, विरोधन, प्ररोचना, विचलन और आदान हैं। निर्वहण सन्धि के चौदह भेद बताए गये हैं। दशरूपककार के अनुसार उनके नाम सन्धि, विमोद, ग्रथन, निरांग, परिभाषण, प्रसाद, आनन्द, समय, कृति, भाषण, पूर्वभाव, उपगूहन, काव्य-संहार प्रशस्ति हैं। यह सब मिलाकर चौसठ संध्यग होते हैं। इनके अतिरिक्त कुछ उपमन्वियों और सध्यतरो की भी वर्णना की गई है जिसमें एक विस्तृत वस्तु-विभाजन-क्रम का पता चलता है। इन सन्धियों और सध्यगों के नियोजनों के प्रयोजनों पर प्रकाश डालते हुए दशरूपककार ने लिखा है—

“इष्टस्यार्थस्यरचना गोप्य गुप्ति प्रकाशनम् ।

राग प्रयोगस्याश्चर्यं वृत्तान्तस्यानुपक्षयः ॥”

अर्थात् सध्यगों के प्रयोजन छ होते हैं। (१) इष्टार्थ की रचना, (२) छिपाने योग्य वस्तु का उपगूहन, (३) प्रकाशित करने योग्य वस्तु का प्रकाशन, (४) अभिनय के सम्बन्ध में दर्शकों का अनुराग जागृत करना, (५) अभिनय को चमत्कारपूर्ण बनाना, तथा (६) वृत्तान्त का उपक्षय न होने देना।

कथोपकथन की दृष्टि से वस्तु-विभाजन—दशरूपककार ने नाटकीय कथा-वस्तु का विभाजन कथोपकथन की दृष्टि से भी किया है। इस दृष्टि से कथावस्तु तीन प्रकार की मानी गई है—

(१) अव्य, जिसे सब लोग सुनते हैं।

(२) अश्रव्य, जिसे लोग सुन नहीं पाते हैं।

(३) नियत श्राव्य, जिसे केवल एक-आध आदमी ही सुन सके।

इस नियत श्राव्य के भी दो भेद होते हैं—

(क) अपवारित—जहाँ सामने विद्यमान पात्र की ओर से मुख मोड़कर किसी रहस्यमय बात का उसमें छिपाकर कटाक्ष किया जाय वहाँ ‘अपवारित’ नामक नियत श्राव्य पाया जाता है।

(ख) जनान्तिक—जहाँ दो अधिक पात्रों की बात के प्रसंग में अनामिका को छोड़कर बाकी तीन अंगुलियों की ओट में गुप्त सभाषण किया जाता है, वहाँ जनान्तिक नामक नियत श्राव्य होता है।

आकाश-भाषित—उपर्युक्त तीन प्रकार की कथावस्तु के अतिरिक्त एक आकाश-भाषित तत्त्व भी होता है। जब पात्र आकाश की ओर देखता हुआ कुछ सुनने का उपक्रम करता है और स्वयं प्रश्नों को दुहराता है और स्वयं ही प्रश्नों का उत्तर भी दे देता है, तब उसे ‘आकाश-भाषित’ कहते हैं।

इस प्रकार दशरूपककार की दृष्टि से वस्तु-विभाजन का क्रम स्पष्ट हो जाता है।

कुछ विद्वानों ने आवार की दृष्टि से भी नाटकीय कथावस्तु के विभाजन किए हैं। वे रुमय, प्रसिद्ध, उत्प्राद्य और मित्र माने जाते हैं। प्रसिद्ध कथावस्तु के

अन्तर्गत समस्त लोकप्रसिद्ध ऐतिहासिक एवं पौराणिक कथाएँ ली जायँगी। उत्पाद्य कथावस्तु काल्पनिक होता है। मिश्र कथावस्तु में कल्पना और इतिहास दोनों का समिश्रण पाया जाता है।

वस्तु-विभाग—वस्तु के दशरूपककार ने स्थूल रूप से दो विभाग एक दूसरे प्रकर से किए हैं—

१ (१) सूच्य, (२) दृश्य।

सूच्य की परिभाषा देते हुए लिखा है—

“नीरसोऽनुचितस्तत्र ससूच्यो विस्तरः।

दृश्यस्तु मधुरोदात्त रसभाव निरन्तर ॥”

अर्थात् कथा का वह अंश, जो नीरस है, अनुचित है, वह ससूच्य होता है। अर्थात् उसका अप्रत्यक्ष रूप से संकेत किया जाता है। कथा का मधुर, उदात्त और भावपूर्ण अंश स्टेज पर विस्तार से, जो प्रत्यक्ष दिखाया जाता है उसे कथा का दृश्य अंश कहते हैं।

सूच्यप्रतिपादन के प्रकार—दशरूपककार ने सूच्य प्रतिपादन के निम्नलिखित पाँच प्रकार बताए हैं।

“विष्कम्भकं घूलिकांकस्यग्रकावतार प्रवेशकं ।”

विष्कम्भक—दशरूपककार ने इसकी परिभाषा इस प्रकार दी है—

“वृत्तीर्तव्य भागानां कथाशानाम् निदर्शकः।

सक्षिप्तार्थस्तु विष्कम्भो मध्य पात्र प्रयोजित ॥”

अर्थात् जब कि भूत या भावी कथाश अत्यन्त संक्षेप में साधारण या भव्य पात्रों के द्वारा संकेत किये जाते हैं तो उसे ‘विष्कम्भक’ कहते हैं। यह विष्कम्भक दो प्रकार का बताया गया है—(१) शुद्ध और (२) सकीर्ण।

“एकानेक कृतशुद्ध सकीर्णो नीच मध्यमे ।”

अर्थात् शुद्ध विष्कम्भक वह होता है जो एक या कई मध्य पात्रों के द्वारा प्रदर्शित किया जाता है। इसके विपरीत सकीर्ण वह होता है जो किन्हीं नीच पात्रों के द्वारा प्रदर्शित किए जाते हैं।

✓ प्रवेशक—जब—

“तदेवानुदात्तोक्त्या नीच पात्र प्रयोजितः।

प्रवेशो अको द्वयस्थान्तं शेषार्थस्योपसूचकः ॥”

अर्थात् जब कथा का भूत या भावी अंश नीच भाषा में नीच पात्रों के द्वारा दो अंशों के बीच में दिखाया जाता है, तो उसे ‘प्रवेशक’ कहते हैं।

विष्कम्भक और प्रवेशक में अन्तर—दोनों के अन्तर को समझने के लिए यहाँ पर नाट्य-शास्त्र और साहित्य-दर्पण की उद्धृत करना आवश्यक है—

नाट्यशास्त्र में विष्कम्भक की परिभाषा इस प्रकार दी गई है—

“मध्य पुरुष नियोज्यो नाटक मुख सधिवस्तु संचार ।

विष्कम्भकस्तु सस्कृत पुरोहितामात्यकचुकीभि ॥”

प्रवेशक की परिभाषा इस प्रकार दी है—

“प्राकृत भाषाचार प्रवेशको नाम विज्ञेय ।”

अर्थात् प्रवेशक नाटक की मुखसन्धि में पाया जाने वाला मध्य पात्रों द्वारा प्रमुख कथाश होता है ।

साहित्य-दर्पण में विष्कम्भक और प्रवेशक का अन्तर प्रवेशक के ही अन्दर स्पष्ट कर दिया गया है—

“प्रवेशको ऽनुदात्तोक्तया नीच पात्र प्रयोजित ।

अकस्यन्तर विज्ञेय शेष विष्कम्भके यथा ॥”

अर्थात् प्रवेशक में नीच पात्रों के द्वारा अनुदात्त उक्तियाँ कही जाती हैं । यह दो अंकों के बीच में प्रयुक्त होता है । इसमें शेष बातें विष्कम्भक की तरह होती हैं ।

(३) चूलिका—जब यवनिका के पीछे से पात्र किसी बात का संकेत करते हैं तब वहाँ पर चूलिका नामक सूच्य की स्थिति मानी जाती है ।

“अन्तर्जवनिकासस्थं चूलिकार्थस्य सूचना ।”

(४) अक्रास्य—दशरूपककार ने अक्रास्य की परिभाषा इस प्रकार दी है—

“अक्रान्तपात्रैरक्रास्य छिन्नांकस्यार्थं सूचनात् ।”

अक्रास्य या अक्र मुख कथा के उस अंश को कहते हैं जिसका अभिनय अक्रात पात्रों द्वारा, वे पात्र जो कि अक्र के अन्त में अभिनय करते हैं, किया जाता है, तथा जिसके सहारे आगे के अक्र में होने वाली बात की सूचना दी जाती है, तथा जो थोड़ा सा छिन्न सा प्रतीत होता है ।

अकावतार

“अकावतारस्दतकान्ते पातो ऽस्यक विभागत ।”

जब पहले अक्र की कथा दूसरे अक्र तक बिना किसी परिवर्तन के बराबर चलती रहती है । अकावतार को धनिक ने निम्नलिखित शब्दों में स्पष्ट करने की चेष्टा की है—

“यत्र प्रविष्ट मात्रेण सूचनमेव पूर्वाङ्गं विच्छिन्नार्थं तथैवाकान्तरमापत्ति प्रवेशक विष्कम्भकादिशून्यम् स अक्र ।”

अर्थात् जब पात्र मंच पर आकर बिना किसी प्रारम्भिक सूचना के अभिनय करना आरम्भ करते हैं और वहाँ पर प्रवेशक तथा विष्कम्भक की योजना नहीं की जाती है तब उसे ‘अकावतार’ कहते हैं । इसमें कथाश की सूचना पहले वाले अंश के प्रसंग से मिल जाती है ।

अक्रास्य तथा अकावतार में भेद—साहित्य-दर्पण के रचयिता विश्वनाथ ने अकावतार और अक्रास्य के लक्षण इस प्रकार दिए हैं कि दोनों में भेद करना कठिन

हो जाता है। सम्भवतः इन दोनों में भेद बनाए रखने की आवश्यकता के लिए ही अकास्य का नाम अक मुख प्रयुक्त किया है। अकास्य और अकावतार में बहुत थोड़ा सा भेद है। अकास्य में तो आगे के अक की बातों का संकेत मात्र किया जाता है, किन्तु अकावतार में पहले अक के पात्र दूसरे में फिर लाये जाते हैं। उन्हीं के अभिनय के सहारे कार्य अग्रसर होता है। दशरूपककार के अकास्य और विश्वनाथ के अकास्य में भी थोड़ा सा अन्तर दिखाई पड़ता है। अकास्य में केवल आगे की कथा सूचित की जाती है, किन्तु अकमुख में सम्पूर्ण नाटक की कथा ध्वनित मिलती है।

नाट्य के अनुरोध के कारण नाटकीय कथावस्तु के दशरूपककार ने तीन भेद फिर किए हैं। वे इस प्रकार हैं—

(१) श्राव्य, (२) अश्राव्य, तथा (३) नियत श्राव्य।

जिसे सब लोग सरलता से सुन लेते हैं उसे 'श्राव्य' कहते हैं, और जिसे सब लोग सरलता से नहीं सुन सकते उसे 'अश्राव्य' कहते हैं। 'नियत श्राव्य' दो प्रकार का माना जाता है—

१—अपवारित (चुपचाप बात कह देना) २—जनान्तिक (विशेष मुद्रा के साथ बात कहना)। संक्षेप में वस्तु विन्यासक्रम यही है।

(२) नेता—दूसरा प्रमुख नाट्य तत्त्व नेता के अभिधान से प्रसिद्ध है। नेता का अर्थ होता है नायक। सामान्यतया यह पात्रों का वाचक है। भारतीय परम्परा के अनुसार नेता पद का अधिकारी वही व्यक्ति होता है, जिसमें कुछ निम्नलिखित विशिष्ट गुण होते हैं—

“नेता विनीतो मधुरस्त्यागी दक्ष प्रियवदः

रक्तलोक सुचिरवाग्मी रूढवश स्थिरो युवा।

बुद्धयुत्साह स्मृतिप्रज्ञा कलामान् समन्वित।

शूरो दृढश्च तेजस्वी शास्त्रचक्षुश्च धार्मिक ॥”

अर्थात् नेता को विनीत, मधुर, त्यागी, दक्ष, प्रियवादी, प्रवृत्तिमार्गी, पवित्र, वाणी-निपुण, उच्चवशवाला, स्थिर स्वभाववाला और युवा होना चाहिए। उसमें बुद्धि, उत्साह, स्मृति, प्रज्ञा, कला आदि स्वाभाविक गुण होने चाहिए। उसमें शूरता, दृढता, तेज, शास्त्रज्ञता, धार्मिकता आदि गुणों की अवस्थिति भी आवश्यक होती है।

नायक के चार भेद बताए गए हैं—

“भेदं चतुर्धा ललितशान्तोदात्तोद्धतैरयम्।”

अर्थात् धीरललित, धीरप्रशान्त, धीरोदात्त और धीरोद्धत। धीरोदात्त नायक में आठ पुरुषोचित गुणों या अलंकारों की अवस्थिति आवश्यक बताई गई है। उनके नाम क्रमशः शोभा, विलास, माधुर्य, गाम्भीर्य, धैर्य, तेजस्, लालित्य और औदार्य हैं।

नायक के सहायक पुरुष-पात्र भी होते हैं, जैसे पीठमर्द, विदूषक और विट आदि। कभी-कभी एक प्रतिनायक भी रहता है। पीठमर्द प्रासंगिक कथा का नायक

होता है। यह आधिकारिक कथा के नायक की अपेक्षा हेय गुण वाला होता है और सदैव उसकी सहायता में तत्पर रहता है। 'विदूषक' भी नायक का सहचर होता है। वह नायक की प्रणय-व्यापार आदि में सहायता करता है। खिन्नता और निर्वेद की अवस्थाओं में उसका मनोरंजन भी करता है। विट भी विदूषक के समकक्ष पात्र होता है। वह किसी कला का विशेषज्ञ भी होता है। अपनी उस कला की सहायता से नायक का अनुरजन करने में समर्थ होता है।

नायक के सदृश नायिका को भी उदात्त गुण सम्पन्न होना चाहिए। उसमें सत्ताईस अलंकार होने चाहिए। इन सब की चर्चा हम शास्त्रीय समीक्षा के प्रथम भाग में शृंगार रस के प्रसंग में विस्तार में कर चुके हैं। नायिका-भेद आदि पर भी वहाँ पर स्पष्ट शब्दों में निरूपण किया जा चुका है। अतएव यहाँ पर इस विषय का विस्तार नहीं किया जा रहा है।

रस तत्त्व—नाटक का प्राणभूत तत्त्व रस माना गया है। इस रस के सम्बन्ध में हम इस ग्रन्थ के प्रथम भाग में रस सम्प्रदाय के प्रसंग में विस्तार में विचार कर चुके हैं। वहाँ पर रस सूत्र की व्याख्याओं पर थोड़ा कम प्रकाश डाला गया है। अतएव इस विषय को यहाँ पर अधिक स्पष्ट कर देना चाहते हैं। भारत का प्रसिद्ध रससूत्र—“विभावानुभाव व्यभिचारी सयोगात् रस निष्पत्ति” है। इस सूत्र की व्याख्या अनेक आचार्यों ने की है। मम्मट ने अपने काव्य-प्रकाश में प्रमुख चार आचार्यों के सिद्धान्तों का निरूपण किया है। लोचनटीका में इन चारों के अतिरिक्त कुछ और मतों की भी चर्चा की गई है। रस गंगाधर में रस-निष्पत्ति सम्बन्धी न्यारह व्याख्याओं का उल्लेख मिलता है। यहाँ पर हम काव्य-प्रकाश में उल्लिखित प्रमुख चार आचार्यों के मतों की मीमांसा करेंगे। उन मतों की मीमांसा करने से पहले थोड़ा सा स्पष्टीकरण स्थायी भाव, विभाव, अनुभाव और संचारियों आदि का भी कर देना चाहते हैं।

जगत की प्रतिक्रिया के स्वरूप प्रत्येक मानव के हृदय में कुछ सस्कार या वासनाएँ उत्पन्न होती हैं। योग-सूत्र में इन वासनाओं या सस्कारों को अनादि कहकर उनकी सार्वकालिकता और सार्वभौमिकता व्यजित की है। उसमें लिखा है—

“तासामनादित्वचाच्चिषो नित्यत्वात्।”—योगसूत्र ४-६

इस प्रकार की नित्य वासनाओं का अनुसन्धान साहित्यिक लोग प्राचीन काल से करते आये हैं। भरत मुनि ने चार वासनाओं की चर्चा की है। मम्मट ने इस प्रकार की आठ वासनाओं का उल्लेख किया है। जितनी वासनाओं का अनुसन्धान किया जा रहा है, रसों की संख्या उतनी ही बढ़ती जा रही है। इसका कारण यह है कि रस का आधार यही वासनाएँ होती हैं। साहित्य में उन्हें ‘स्थायी भाव’ की संज्ञा दी जाती है।

स्थायी भाव के अतिरिक्त विभावो का स्पष्टीकरण भी आवश्यक है। जो सामग्री स्थायी भावों को उद्बुद्ध करती है या आश्रय प्रदान करती है, उसे ‘विभाव’ कहते हैं। साहित्य-दर्पणकार ने इनका वर्णन इस प्रकार किया है—

“रत्याद्युद्बोधका लोके विभावा काव्यनाट्ययो ।
आलम्बनोद्दीपनाख्यौ तस्य भेदावुभौ स्मृतौ ॥”

अर्थात् रत्यादि स्थायी भावों के उद्बोधक तत्त्व-काव्य और नाटक में ‘विभाव’ कहलाते हैं । वे आलम्बन और उद्दीपन भेद से दो प्रकार के कहे गए हैं । आलम्बन नायक आदि होते हैं, जिनका अवलम्बन लेकर रस का उद्गम होते हैं । उद्दीपन रस को उद्दीप्त करने वाले तत्त्व होते हैं । आलम्बन की चेष्टाएँ और देश-काल आदि सब उद्दीपन के अन्तर्गत ही आते हैं ।

स्थायी भाव की अभिव्यक्ति करने वाले विकार ‘अनुभाव’ कहलाते हैं । साहित्य-दर्पणकार ने उनकी परिभाषा इस प्रकार दी है—

“उद्बुद्ध कारणं स्वैर्बहिर्भाव प्रकाशयन् ।
लोके य कार्यरूप सोऽनुभाव काव्यनाट्ययो ॥”

—साहित्य-दर्पण ३-१३५

अर्थात् लोक में विभावादि कारणों से उत्पन्न होने वाले एव उसका प्रकाशन करने वाले कार्यरूप विकारों को काव्य और नाटक में अनुभाव कहते हैं ।

इन अनुभावों के अन्तर्गत ही आठ सात्विकों का उल्लेख भी किया गया है । दशरूपककार ने रस की निष्पत्ति में इन सात्विकों को भी महत्त्व दिया है । सात्विकों का नामोल्लेख साहित्य-दर्पण में इस प्रकार किया गया है—

“स्तम्भ स्वेदो रोमांच स्वरभगो वेपथु ।

वैवर्ण्यमश्रु प्रलय इत्यष्टौ सात्विका स्मृता ॥—सा० द० ३-१३५

अर्थात् स्तम्भ, स्वेद, रोमांच, स्वर-भग, कम्प, वैवर्ण्य और प्रलय आदि आठ सात्विक होते हैं ।

रस की निष्पत्ति में व्यभिचारी भावों का भी योग बताया गया है । जौ क्षणिक भाव स्थायी भावों के परिपोषक होते हैं, उन्हें ‘संचारी भाव’ कहते हैं । उन्हीं को ‘व्यभिचारी भाव’ भी कहते हैं क्योंकि एक ही संचारी कई रसों में व्यभिचरित होता है । इन संचारियों की सख्या तेँतीस बताई गई है । उनके नाम क्रमशः, निर्वेद, ग्लानि, शका, असूया, घृति, जडता, हर्ष, दैन्य, चिन्ता, ईर्ष्या, अवमर्ष, गर्व, स्मृति, श्रम, आलस्य, मोह, क्रीडा, चपलता, हर्ष, आवेग, वितर्क, त्रास, मरण, उन्माद, व्याधि, मति, उग्रता, अवहित्य, निद्रा, अपस्मार, सुप्त, प्रबोध, औत्सुक्य ।

विभावादि की इननी चर्चा के बाद अब हम गद्य सम्बन्धी प्रमुख चार मतों की व्याख्या कर रहे हैं—

→ भट्ट लोललट्ट का रसोत्पत्तिवाद

भट्ट लोललट्ट के उत्पत्तिवाद की चर्चा काव्य-प्रकाश, ध्वन्यालोक की लोचन टीका तथा नाट्य-शास्त्र की अभिनव-भारती टीका में की गई है । भट्ट लोललट्ट ने रस-सूत्र के निष्पत्ति शब्द का अर्थ उत्पत्ति और संयोग शब्द का अर्थ उत्पाद्य-उत्पादक

सम्बन्ध लिया है। अभिनव-भारती में इस मत का विवरण इस प्रकार दिया गया है—

“तेन स्थाय्येव (रत्यादिरेव) विभावानुभावादिभिरुचितो रसः ।” स्थायी श्रावत्वानुपचितः । प्राविभावादि व्यापारात् स्वयमसन्नं च सुतरामेव चया भावे प्रतीतः, कल्पः । स चोभयोरपि मुख्यया दृष्ट्या रामादावनुकार्यो, अनुकर्त्तरि च नटे रामादिरूपतानुसंधानबलादिति ।”
—अभिनव-भारती, पृष्ठ २७४

‘मम्मट ने इस मत को कुछ थोड़ा सा हेर-फेर करके दूसरे शब्दों में रखने की चेष्टा की है। मम्मट की वृत्ति में शेष बातें तो वे ही हैं जो अभिनव-भारती में कही गई हैं। केवल एक अन्तर है। उन्होंने ‘नर्तकेषु प्रतीयमानो रसः’ लिखकर अभिनव-भारती से अपना भेद प्रकट किया है। प्रतीयमान शब्द ध्वनिवादियों का है। ध्वन्यालोक में ‘प्रतीयमान पुनरन्यदेव’ आदि लिखकर इस शब्द का प्रयोग ध्वनि के अर्थ में किया गया है। मम्मट के द्वारा भट्ट लोललट्ट के उत्पत्तिवाद के प्रसंग में रस शब्द का प्रयोग किया जाना बहुत आश्चर्यपूर्ण नहीं है। इससे केवल इतना अवश्य व्यजित होता है कि वे उत्पत्तिवाद की अपेक्षा अभिनव के अभिव्यक्तिवाद के पक्ष में अधिक थे। मम्मट की वृत्ति और अभिनव-भारती की व्याख्याओं में एक शब्द और विवादग्रन्थ है। वह है ‘तद्रूपतानुसंधान’। इसमें अनुसंधान शब्द की व्याख्या भिन्न-भिन्न विद्वानों ने भिन्न-भिन्न रूपों में की है। काव्य-प्रकाश के विवरण टीकाकार ने इसका अर्थ ‘नर्तके तत्काल रामत्वाभिमान’ अर्थात् नर्तक या नट में अनुकरण कुशलता से ‘मैं राम हूँ’ इस प्रकार के अभिमान को जागृत, किया है। उद्योत टीकाकार ने अनुसंधान का अर्थ आरोप लिया है। उनका यह अर्थ संस्कृत विद्वानों में कुछ अधिक प्रचलित और मान्य रहा है। इसीलिए रसोत्पत्तिवाद को कुछ लोग ‘रसरोपवाद’ भी कहते हैं। डॉ० के० सी० पाण्डे ने अनुसंधान शब्द के सम्बन्ध में नया अनुसंधान किया है। वे उसका अर्थ शैव-दर्शन के अनुरूप करते हैं। उनका कहना है कि ‘अनुसंधान’ का अर्थ ‘योजना’ लिया जाना चाहिए। अपने इस अर्थ के पोषण में उन्होंने ईश्वर प्रत्यभिज्ञाकारिका का प्रमाण भी दिया है। सत्यव्रत सिंह ने उनका ही आधार लेते हुए अनुसंधान का अभिप्राय स्पष्ट करते हुए लिखा है—“अनुसंधान का यहाँ जो वास्तविक अभिप्राय है वह यह है कि नट का यह अनुभव कि पहले जो मैं नट था वही अब ‘मैं राम हूँ’ (अनुष्ठानानुसंधान) और इनके बाद ‘मैं राम हूँ’ (गुढानुसंधान) अनुसंधान का यही अभिप्राय आचार्य अभिनवगुप्त का अभिप्राय है। इस सम्बन्ध में मेरा विनम्र निवेदन है कि अभिनवगुप्त ने यदि इसका अर्थ अपने दर्शन के अनुरूप करने की चेष्टा की थी तो वह अनुचित था। वान यह है कि भट्ट लोललट्ट शैव-दर्शन से परिचित नहीं थे और उन्होंने अनुसंधान शब्दों का प्रयोग पारिभाषिक अर्थ में शैव-दर्शन के अनुरूप नहीं किया है। वे वेदान्तानुयायी थे और आरोप तथा भ्रम के सिद्धान्तों में विश्वास करते थे। अतएव उन्होंने उनका अर्थ आरोप ही लिया होगा। मेरी समझ में भी उद्योतकार ने इसका रामत्वरोप अर्थ ठीक ही रखा है।

सिद्धान्त का स्वरूप—भट्ट लोललट्ट के सिद्धान्त का स्पष्टीकरण करते हुए लिखा है—विभावो से जो उत्पन्न और उद्दीप्त होकर जाता है तथा अग्र-भावो से गम्य-गमक भाव रूप सम्बन्ध से प्रतीति योग्य होकर तथा व्यभिचारी भावो के सहारे पोष्य-पोषक सम्बन्ध भाव से जो पुष्टता को प्राप्त होता है, तब वास्तविक सम्बन्ध से नाटक में राम, सीता आदि के रूप धारण करने वाले अनुकर्त्ता के द्वारा, जब अनुकर्त्ता की रूपानुसंधान कुशलता से सामाजिक उसमें अनुकार्य का आरोप कर लेता है, तो उसे एक प्रकार के चमत्कार का अनुभव होता है। उस चमत्कार को ही 'रस' कहते हैं। इनके मत में विभावादि के अनुकरण से नट में रस की उत्पत्ति बँताई गई है। विभावादिको को उन्होंने कारण माना है और रत्यादि रूप स्थायी भावो को कार्य माना है। विभावादि से रस की उत्पत्ति मानने के कारण ही इस सिद्धान्त को उत्पत्तिवाद कहते हैं। सामाजिक नट की अनुकरण-कुशलता के कारण उसमें रस का अनुसंधान कर लेता है। (यह अनुसंधान या आरोप सामाजिक की दृष्टि से तो आरोप है, और नट की दृष्टि से उत्पत्ति है। इसीलिए इस सिद्धान्त को आरोपवाद और उत्पत्तिवाद दोनों ही अभिधान दिये जाते हैं।)

रस की स्थिति—भट्ट लोललट्ट के मतानुसार रस की स्थिति मुख्य रूप से अनुकार्य में होती है। किन्तु नट की अनुसंधान-कुशलता से वह उसमें उत्पन्न हो जाता है। किन्तु यह उत्पत्ति वास्तविक न होकर भ्रान्ति रूप है। यह भ्रान्ति रज्जु सर्पवत् कही गई है। सामाजिक अनुकर्त्ता में उसकी रूपानुसंधान कुशलता से रस की रज्जु-सर्पवत् भ्रान्ति कर लेता है। यह भ्रान्ति आरोपमूलक है। इसका अर्थ यह हुआ कि नट में रस वास्तविक रूप में नहीं उत्पन्न होता। उसकी उत्पत्ति केवल आरोपित मात्र होती है। यहाँ पर एक बात और स्मरण रखने की है। वह यह कि भट्ट लोललट्ट रस को अन्य आचार्यों की भाँति अनुभूति रूप में मानकर वस्तु रूप मानते थे। क्योंकि उत्पत्ति वस्तु की होती है, अनुभूति क नहीं और आरोप प्रतिक्रिया से भी वस्तु का ही भ्रम होता है, अनुभूति का नहीं। संक्षेप में भट्ट लोललट्ट का रस सम्बन्ध यही सिद्धान्त है।

रसोत्पत्तिवाद की आलोचना—भट्ट लोललट्ट के मत में कुछ दोष हैं। जिनके कारण वह प्रारम्भ से ही कटु आलोचना का विषय बना रहा है। इनके विपक्षी लोग इस सिद्धान्त के विरोध में अनेक तर्क देते रहे हैं। कुछ प्रमुख तर्क इस प्रकार हैं—

(१) अभिनवगुप्त के अनुयायियों का कहना है कि भट्ट लोललट्ट की व्याख्या से ऐसा प्रकट होता है कि रस की उत्पत्ति के लिए विभावादि का प्रत्यक्ष होना आवश्यक नहीं है। क्योंकि सामाजिक तो नट में रस का आरोप भर करता है। अनुकार्य तो उस समय प्रत्यक्ष होते नहीं हैं। ऐसी अवस्था में रस की उत्पत्ति हान्यास्पद ही कही जायगी। कारण के प्रत्यक्ष न होने पर कार्य कैसे प्रत्यक्ष हो सकता है।

(२) भट्ट लोललट्ट ने रस को परगत या मुख्य रूप से अनुकार्यगत और गौण रूप से अनुकर्त्तागत कहा है। सामाजिक उनकी दृष्टि में तटस्थ ही रहता है।

फिर यह समझ में नहीं आता कि जो तटस्थ है, वह रसास्वादन कैसे करेगा। अगर यह कहे कि रसास्वादन आन्ति से हो जाता है तो भी हास्यास्पद है। प्रयत्नज आन्ति तो क्षणिक होती है। मूल तत्त्व के अनुमधान के बाद उसका निराकरण हो जाता है। यहाँ पर अनुकर्त्ता को जानते हुए भी सामाजिक अथवा सहृदय नट में रस की आन्ति या आरोप करता है। आन्ति और आरोप से सुखानुभूति नहीं हो सकती।

(३) शकुन्तल ने भट्ट लोललट्ट के मत पर और भी कई आक्षेप किये हैं। उनका एक आक्षेप है कि भट्ट लोललट्ट ने विभावादि रूप कारण सामग्री से रत्यादि रूप स्थायी भाव की रस रूप में उत्पत्ति मानी है। अर्थात् उन्होंने विभाव और रस आदि में उत्पादक-उत्पाद्य सम्बन्ध माना है। इसका अर्थ यह हुआ कि विभावादि कारणों का जितना अधिकाधिक संयोजन किया जावेगा, रसोत्पत्ति की मात्रा उतनी ही अधिक होगी। किन्तु ऐसा नहीं हो सकता। रस अखण्ड और अद्वैत रूप है। उसमें मात्रा भेद नहीं माना जा सकता। अतः रसोत्पत्तिवाद दोषपूर्ण है।

(४) भट्ट लोललट्ट के विरोधियों का एक और भी तर्क है। वे कहते हैं कि यदि हम रत्यादि रूप स्थायी भाव के माध्यम विभावादि के सम्बन्ध में रस अर्थात् उद्दीप्त रत्यादि रूप स्थायी भावों की प्रतीति मानेंगे तो भरत का रस सूत्र ही अमंगल प्रतीति होने लगेगा। क्योंकि रस सूत्र में स्थायी भाव का उल्लेख नहीं किया गया है।

(५) भट्ट लोललट्ट के विरोध में शकुन्तल ने एक और तर्क दिया है। उनका कहना है कि नाट्याचार्य भरत का यदि रस निष्पत्ति से रसोत्पत्ति का तात्पर्य होता तो फिर हास्य, शृंगार आदि में सम्बन्धित विविध सरणियाँ स्वीकार नहीं की गई होती। हास्य के स्मित, हसित, विहसित, उपहसित, अपहसित आदि तथा शृंगार की दशकाम दशाओं का रसोत्पत्ति के सिद्धान्त को स्वीकार कर लेने पर कोई समाधान नहीं दिखाई पड़ता। क्योंकि हास्य या रति स्थायी तो केवल एक ही होगा फिर उसके भेद कहाँ में आवेंगे। और भेद प्रत्यक्ष है, उन्हें अस्वीकार भी नहीं किया जा सकता। अतएव हमें रसोत्पत्तिवाद के सिद्धान्त को त्यागकर रसानुमिति-वाद ही स्वीकार करना पड़ेगा। रसानुमितिवाद स्वीकार करने के बाद अनुमान-कर्त्ता भेद से अनुमिति की विविध सरणियाँ भी स्वीकार की जा सकती हैं। हान्य के विविध भेद और शृंगार की विविध काम-दशाएँ वास्तव में अनुमानकर्त्ता भेद से ही विभिन्न रूपों में अनुमित की जाती हैं।

(६) भट्ट लोललट्ट के विरोधी एक तर्क और प्रस्तुत करते हैं। उनका कहना है कि यदि भाव उद्दीप्त होकर रस दशा को प्राप्त होते हैं तो फिर करुण आदि रसों को अस्वीकार करना पड़ेगा क्योंकि करुण का स्थायी भाव शोक अपनी उद्दीप्तावस्था में ही अनुभूत होता है, बाद में वह शान्त हो जाता है। उस शान्तावस्था में वह पहले से सत् रूप नहीं प्रतीत होता और भट्ट लोललट्ट के मतानुसार रस वस्तु तत्त्व है और वह पहचानने में ही अनुकार्य में रहता है। करुण रस के सम्बन्ध में पहले से शोक भाव विद्यमान माना जा सकता है किन्तु वह रस रूप नहीं होता। दुःखात्मक शोक-भाव में आनन्दात्मक रस की उत्पत्ति मानना दर्शन के

कारण-कार्य सम्बन्ध के विरोध में है। अतएव दुःख रूप शोक की आनन्द रूप में अनुमिति की जा सकती है।

शकुन का अनुमितिवाद

भट्ट लोललट्ट के रसोत्पत्तिवाद की सूक्ष्म आलोचना करके नैयायिक आचार्य शकुन ने भरत के रससूत्र की व्याख्या अपने ढंग पर की है। उन्होंने निष्पत्ति का अर्थ अनुमिति और सयोग का अर्थ अनुमाप्य-अनुमापक सम्बन्ध किया है। अर्थात् वे रस को अनुमाप्य और विभावादि को अनुमापक मानते थे। मम्मट की वृत्ति में आये हुए अनुसन्धान शब्द का अर्थ उन्होंने “कवि अभीप्सित अर्थ की प्रत्यक्ष योजना” (कवि विवक्षितार्थस्य साक्षादिकरणम्) किया है। वृत्ति में अयुक्त ‘कृत्रिम’ शब्द भ्रम सिद्धान्त की ओर संकेत कर रहा है।

सिद्धान्त का स्वरूप — मम्मट के शब्दों में शकुन का मत इस प्रकार है^१—

‘देखने वाले को अभिनय करने वाले नट में ‘यह राम है’ ऐसी प्रतीति चित्रलिखित घोंडे में ‘यह घोड़ा है’ इस प्रतीति की भाँति होती है। यह प्रतीति ‘राम ही यह है’ (नट राम से भिन्न और कोई नहीं है) ‘यही राम है’ (अर्थात् नट से भिन्न और किसी में रामत्व नहीं है), ऐसे सम्यक् ज्ञान से ‘यह राम नहीं है’ इस ज्ञान द्वारा पीछे से बाधित होने वाले मिथ्या ज्ञान से ‘राम यह है’ इस प्रकार के भ्रमात्मक ज्ञान से ‘यह राम है अथवा नहीं है’ इस प्रकार के उभय कोटि सश्रित ज्ञान से ‘यह राम के सदृश है’ ऐसे सादृश्य ज्ञान से विलक्षण चित्र तुरगादिन् न्याय ज्ञान के सदृश होती है।’

विविध प्रकार के काव्य सम्बन्धी वाक्यों की अर्थ-प्रतीति के बल से नट अभिनय की शिक्षा तथा अभ्यास द्वारा अपने कार्य को भली भाँति प्रदर्शित करके प्रस्तुत करता है। उस नट के द्वारा प्रकट किए गए कारण, कार्य और सहचारी भाव, जो नाट्य-शास्त्र में विभाव, अनुभाव और व्यभिचारी भाव के पारिभाषिक नाम से अभिहित किए गए हैं, कृत्रिम होने पर भी मिथ्या नहीं भासित होते हैं। इन्हीं के सयोग से रस गम्य-गमक भाव रूप से अनुमित होता है। और वस्तु की सुन्दरता के कारण समास्वादन के योग्य भी हो जाता है। सामाजिक इसका अनुमान कर लेता है। परन्तु रस अनुमान से भिन्न होकर स्थायी के सहारे चित्त में अभिनिविष्ट होता है। यह जो स्थायी आदि भाव है वह नट में न होते हुए भी दर्शक वृन्द की वासना द्वारा चर्चित होते हैं। इसी भाव का नाम रस है।

१—रामैवायम् अयमेव राम इति न रामो यमित्यौत्तरकालिके वाचे रामो यमिति राम स्थापना न वा यमिति राममदृशो यमिति च सम्यङ्मिथ्यामशयसादृश्यप्रतापितभ्यो विलक्षणया चित्रतुरगादि-न्यायेन रामो यमिति प्रतिपत्त्या ग्राह्ये नटे।

इत्यादिकाव्यानुमानान्वलान्छित्वाभ्यासनिर्वृत्तिर्गम्यकार्यप्रकटनेन च नटेनैव प्रकाशित कारणकार्यमहकारिणि कृत्रिमैरपि तथा नभिमन्यमानैर्विभावादिशब्दव्यपदेश्यै मयोगाद् गम्यगमकभावरूपाद् अनुमीयमानो, ऽपि वस्तुमौन्दयं वलाद्रमनीयत्वेनान्यानुमायमानविलक्षण मयित्वेन मन्भाव्यमानो रत्यादिभावस्तत्रामन्त्रपि सामाजिकाना वामनया व्यमाणो रस इति श्रोत्रकुक्कुट।

उपर्युक्त व्याख्या को यदि मनोयोग के साथ अध्ययन किया जावे तो स्पष्ट अनुभव होगा कि जिस प्रकार कुहरे से ढके हुए स्थान में घुएँ के न होने पर भी धूम्र ज्ञान से अग्नि की सिद्धि अनुमित की जाती है, वैसे ही नट द्वारा चतुराई से यह विभावादि मेरे ही हैं, ऐसा प्रगटित होने पर अनुपस्थित भी विभावादि के साथ जो रति भाव है, उसकी अनुमिति दर्शक की पूर्व-वासना के सहारे हो जाती है। वही रति अपने सौन्दर्य के बल से सामाजिकों के लिए आस्वाद का आनन्द देती हुई चमत्कार को उत्पन्न करती है। यही रमानुमितिवाद के सिद्धान्त का सार है।

रस की स्थिति—इस सिद्धान्त के अनुसार रस की स्थिति मूलरूप में अनुकार्य में ही होती है गौण रूप से वह सामाजिक की वासना में रहता है। अनुकर्त्ता में केवल स्थायी भाव होता है, रस नहीं। यह स्थायी भाव भी वास्तविक न होकर अनुकृत होता है।

नट के द्वारा इस अनुकृत किए गए स्थायी भाव को दर्शक विभावादि संचारी आदि हेतुओं के सहारे रस रूप में ठीक उसी प्रकार अनुमित कर लेता है, जिस प्रकार कोई धूम्र रूपी हेतु के सहारे अग्नि का अनुमान कर लेता है। इस अनुमान में दर्शक की वासना अधिक सहायक होती है। इस वासना के सहारे ही दर्शक नट के द्वारा अनुकृत स्थायी भाव का विभावादि हेतुओं के सहारे रस रूप में अनुमान करता है।

इस सिद्धान्त की विशेषताएँ—इस सिद्धान्त के अनुसार रस दो प्रकार के तत्त्वों में मिलकर बना हुआ प्रतीत होता है—(१) भ्रम रूप और (२) अनुमान रूप। विभावादि तो भ्रम रूप हैं क्योंकि वह वास्तविक नहीं होते। वे नट के अपने कौशल के कारण अनुकृत मात्र होते हैं। फिर अनुकृत विभावों को देखकर ही दर्शक रस का अनुमान कर लेता है। यह अनुमान ठीक उसी प्रकार होता है, जिस प्रकार घुएँ को देखकर अग्नि का अनुमान कर लिया जाता है।

शकुन का कथन है कि रस सूत्र के प्रवर्त्तक भरत मुनि ने स्थायी का नामोल्लेख नहीं किया है। इसका कारण सम्भवतः यही है कि स्थायी भाव वास्तविक नहीं होता। वह केवल अनुकृत मात्र होता है। बाद में उसका अनुमान कर लिया जाता है। इस सिद्धान्त में जिस अनुमान का कथन है वह भ्रान्ति रूप है। इस भ्रान्ति रूप अनुमान को स्पष्ट करने के लिए शकुन ने लोक-प्रसिद्ध चार प्रकार के ज्ञानों से विलक्षण एक चित्रतुरगादि न्याय ज्ञान की कल्पना की है। यह न्याय, सम्यक् ज्ञान, मिथ्या ज्ञान, भ्रमात्मक ज्ञान और सादृश्य ज्ञान से विलक्षण होता है। उनकी भ्रान्ति-पूर्ण अनुमिति का आधार यही चित्र, तुरगादि न्याय ज्ञान है।

उपर्युक्त विवेचन में स्पष्ट है कि शकुन का अनुमितिवाद प्रथम न्याय, भ्रम-सिद्धान्त, अनुमिति सिद्धान्त, शिल्प शास्त्रादि आदि कई बातों में प्रभावित है।

शकुन के मत की आलोचना—आचार्य शकुन का मत भी अपनी कई दुर्बलताओं के कारण कटु आलोचना का विषय रहा है। इनके मत के कुछ प्रमुख दोष इस प्रकार हैं—

(१) अनुमितिवाद का सबसे बड़ा दोष यह है कि उसमें सब कुछ कल्पित और कृत्रिम है। उन्होंने रस को भी अनुमिति का विषय बनाया है। इस अनुमिति का पक्ष है नट रूप राम, लिंग हैं अनुभावादि, किन्तु यह सब कृत्रिम हैं, वास्तविक नहीं है। अतः उससे जो स्थायी भाव रूप सिद्धि होती है, वह भी कृत्रिम ही हुई। समझ में नहीं आता कि कृत्रिम रस को आस्वादन का विषय कैसे माना जा सकेगा। यदि यह कह दें कि वह आस्वाद का नहीं अनुमिति का विषय है, तो यह और भी असंगत है। उस अवस्था में रस को रसत्वहीन मानना पड़ेगा, ठीक उसी प्रकार जिस प्रकार अग्नि को उत्पत्तिहीन माना जाय। वैसे भी न्याय का प्रसिद्ध सिद्धान्त है कि चमत्कार का कारण प्रत्यक्ष ज्ञान होता है, अनुमिति ज्ञान नहीं। यदि हम रस को केवल अनुमिति ज्ञान मानेंगे तो फिर उसमें किसी चमत्कार की अवस्थिति नहीं मानी जावेगी। चमत्कार के अभाव में रस नीरस रह जावेगा।

(२) अनुमान और मिथ्यानुकरण के सिद्धान्त एक साथ नहीं रखे जा सकते।

(३) चित्रतुरगादि न्याय ज्ञान की कल्पना हास्यास्पद है। उससे केवल वच्चे बहल सकते हैं, सुविज्ञ सहृदय सामाजिक नहीं।

भट्टनायक का भुक्तिवाद

भट्टनायक ने शकुन के अनुमितिवाद की कृत्रिमता के अनीचित्य को समझ कर भुक्तिवाद के सिद्धान्त के अवतारणा की है। इस मत का विवेचन हमें काव्य-प्रकाश की वृत्ति, ध्वन्यालोक की लोचन टीका तथा नाट्य-शास्त्र की अभिनव भारती टीका में मिलता है। लोचनकार ने कुछ अधिक स्पष्ट शब्दों में उसकी व्याख्या की है।

भट्टनायक ने पहले तो अपने विरोधियों के मतों का खण्डन किया है। यह खण्डन काव्य-प्रकाश के शब्दों में “न तादस्थेन नात्मगतत्वेन वा रस प्रतीयते नोत्पद्यते नाभिव्यज्यते” तथा लोचन टीका के शब्दों में “तेन न प्रतीयते नोत्पद्यते नाभिव्यज्यते काव्य रस” है। इन शब्दों का स्पष्टीकरण इस प्रकार है—भट्टनायक कहते हैं कि यदि रस परगत अर्थात् अनुकार्यगत या अनुकर्तागत स्वीकार करें, जैसा कि भट्टलोललट्ट ने किया है तो उस दशा में सामाजिक तटस्थ रह जायगा। जब सामाजिक तटस्थ रह जायगा तो फिर रसानुभूति किसे होगी। इसके विपरीत यदि उसकी स्थिति स्वगत अर्थात् सामाजिक में मानें तो भी ठीक नहीं है क्योंकि उसकी उत्पत्ति सीतादि विभावों से होती है। वह सीतादि राम के प्रति तो विभाव रूप हो सकते हैं, सामाजिक के प्रति नहीं। यदि यह कहा जाय कि साधारणीकरण व्यापार से सीता और रामादि का व्यवित्त्व निराकृत कर उन्हें सामान्य कान्तादि का रूप प्रदान कर दिया जाये तो भी ठीक नहीं है क्योंकि देवतादि के विभावादि होने पर उनके प्रति हमारी जो पूज्य बुद्धि होगी वह साधारणीकरण में बाधक हो जायगी और साधारणीकरण न हो सकेगा। अगर यह कहे कि स्वकान्तादि के स्मरण से सीतादि में भी रसानुभूति हो जायगी तो यह भी ठीक नहीं है क्योंकि सभी सामाजिक कान्तावान नहीं होंगे। इस प्रकार स्पष्ट है कि रस की स्थिति और

उत्पत्ति न तो परगत मानी जा सकती है और न स्वगत ही। इसी प्रकार रस की अभिव्यक्ति भी न तो परगत ही और न स्वगत ही स्वीकार की जा सकती है। अभिव्यक्ति स्वीकार करने में और भी अड़बट है। अभिव्यक्ति उसी अर्थ की होती है जो पूर्वसिद्ध है। रस की पूर्वसिद्धि स्वीकार नहीं की जा सकती। वह एक अनुभव की स्थिति है और उसको पूर्व में सत् रूप नहीं स्वीकार कर सकते। अतः रस की अभिव्यक्ति का प्रश्न ही नहीं उठता। यदि यह कहा जाय कि रस सामाजिक के हृदय में पूर्व वामना के रूप में विद्यमान रहता है, उनी की अभिव्यक्ति हो जाती है। इसके विरोध में यह कहा जा सकता है कि अभिव्यजक पदार्थों में उत्तम, मध्यम और अधम आदि का तारतम्य भी होता है, किन्तु रसाभिव्यजक सामग्री में यह तारतम्य नहीं होता। अतः रसाभिव्यक्ति का प्रश्न ही नहीं उठता। इस प्रकार भट्टनायक ने विस्तार से सिद्ध कर दिया है कि रस की स्वगत या परगत किसी भी रूप में न तो प्रतीति होती है और न अभिव्यक्ति ही होती है।

सिद्धान्त पक्ष—इसके सिद्धान्त की मौलिकता दो नवीन शक्तियों की कल्पना में है। आपने अभिधा के अतिरिक्त भावकत्व और भोजकत्व नामक दो नवीन काव्य शक्तियों की कल्पना की है। यहाँ पर प्रश्न उठ सकता है कि क्या केवल अभिधा से कार्य नहीं चल सकता था जो दो नवीन शक्तियों की कल्पना करनी पड़ी है। इसके उत्तर में भट्टनायक का कहना है कि यदि केवल अभिधा व्यापार ही माना जावेगा तो श्लेषादि अलंकारों और तन्त्रादिशास्त्र न्याय में कोई भेद न होगा। वान्तव में श्लेषादि अलंकारादि में एक चमत्कार होता है जिसकी अभिव्यक्ति अभिधा व्यापार नहीं कर सकता। अभिधा व्यापार तो केवल तन्त्र-शास्त्र न्याय से कई अर्थ भर निर्दिष्ट करके रह जायगा। उसके चमत्कार का बोध अभिधा नहीं करा सकती। उसके लिए भावकत्व नामक नवीन व्यापार की कल्पना करनी पड़ी है। इस व्यापार में ही चमत्कार का बोध होता है। यह भावकत्व व्यापार अभिधा के सद्यः अर्थ के प्रति न होकर इसके प्रति होता है। इसकी दूसरी सवने प्रमुख विशेषता यह है कि वह विभावादि का साधारणीकरण करता है। साधारणीकरण करने के बाद भावकत्व व्यापार की शक्ति क्षीण हो जाती है। वह साधारणीकृत विभावादि के द्वारा भक्ति रस के बोध कराने में समर्थ नहीं होती। अतः भट्टनायक को भोजकत्व की कल्पना करनी पड़ी। इस भोजकत्व व्यापार के सहारे ही रस का भोग निष्पन्न होता है। यह भोग स्मृति, अनुभव और अनुमिति तीनों प्रकार के ज्ञान से विलक्षण होता है। भट्टनायक के मत का यही सार है।

रस की स्थिति—भट्टनायक रस की स्थिति न तो अनुकर्त्तादि में ही मानते हैं और न सामाजिक में ही। यह शकुन्तला के समान सामाजिक की पूर्वगत वासना में भी विश्वास नहीं करते। इनके मतानुसार भावकत्व व्यापार के सहारे विभावादि का साधारणीकरण होता है। बाद में स्थायी भाव का भी साधारणीकरण हो जाता है। यही साधारणीकृत स्थायी भाव सामाजिक के द्वारा भोजकत्व शक्ति के सहारे उपभुक्त किया जाता है। इस प्रकार इनके मत में प्रमाता और प्रमेय दोनों का ही साधारणीकरण बताया गया है। इनके मतानुसार रस की स्थिति दमक में पहले से विद्यमान नहीं रहती है।

इनके रस सिद्धान्त की प्रमुख विशेषताएँ—इनके मत में तीन शक्तियाँ स्वीकार की गई हैं—अभिधा, भावकत्व और भोजकत्व। अभिधा के सहारे शब्द के अर्थ का सकेत ग्रहण किया जाता है। भावकत्व शक्ति प्रमाता और प्रमेय इन दोनों को वाह्य लौकिक बन्धनों से मुक्त करने में सफल होती है। इस विनिमुक्तिकरण को साधारणीकरण कहते हैं। भोजकत्व शक्ति के सहारे प्रमाता और प्रमेय रजोगुण और तमोगुण से मुक्त होकर सतोगुण के आधिक्य का अनुभव करते हैं। उसी समय सत्वोद्रेक से आनन्द दशा की प्राप्ति होती है। सामाजिक भोजकत्व शक्ति के द्वारा इसी आनन्द का भोग करता है। इस प्रकार इनके मतानुसार साधारणीकृत प्रमेय। स्थायी भाव और प्रमाता को सत्वो के आधिक्य से उत्पन्न होने वाले आनन्द की रस रूप में भुक्ति होती है। इस प्रकार भट्टनायक ने काव्यार्थ के रसास्वादन के मूल में तीन व्यापार माने हैं—अभिधा, भावकत्व और भोजकत्व। इनमें पहले का सम्बन्ध अर्थ से, दूसरे का रस से और तीसरे का सहृदय से बताया गया है।

रस सूत्र और मम्मट की वृत्ति के कुछ शब्दों का स्पष्टीकरण—उपर्युक्त विवेचन को अधिक स्पष्ट रूप में प्रकट करने के लिए हम रससूत्र और मम्मट की वृत्ति के कुछ शब्दों की व्याख्या भी कर देना चाहते हैं।^१ रससूत्र के निष्पत्ति शब्दों का अर्थ भट्टनायक ने भुक्ति लिया है, और सयोग शब्द का अर्थ भोज्य भोजक भाव सम्बन्ध। मम्मट की वृत्ति में प्रयुक्त ताटस्थ्येन शब्द से भट्टनायक ने भट्ट लोललट्ट के मत का खण्डन किया है। भट्ट लोललट्ट रस को अनुकार्य या अनुकर्त्तृगत मानते थे। उस दशा में सामाजिक तटस्थ ही रह जाता है। भट्टनायक का तर्क है कि सामाजिक को रसानुभूति हुए बिना रस-दशा पूर्ण नहीं होती। अतएव भट्ट लोललट्ट का मत ग्राह्य नहीं है। वृत्ति में आये हुए 'नात्मगतत्वेन' शब्द से मम्मट ने शकुन के मत का खण्डन किया है। शकुन रस की स्थिति दर्शक में वासना के रूप में मानते थे। उस वासना के सहारे ही वह रस का अनुमान करता है। मम्मट का मतवाद है कि रस की स्थिति यदि दर्शक में स्वीकार कर ली जावेगी तो उत्पत्ति और अनुमान का प्रश्न नहीं उठता। जो वस्तु पहले से ही विद्यमान है, उसके अनुमान की आवश्यकता नहीं अभिव्यक्ति की आवश्यकता मानी जा सकती है। इसके अतिरिक्त अनुमान के लिए एक कारण से और भी स्थान नहीं रहता है। वह कारण है रामादि का वर्त्तमान न रहना। उनके वर्त्तमान न रहने पर उनकी रति फिर किस प्रकार से मानी जावेगी। यदि नट वर्त्तमानता का अनुमान भी कर लिया जावे तो भी प्रत्यक्ष न होने के कारण चमत्कारजनक नहीं होगी। "भोगेन भुज्यते" का अर्थ है भोग नामक व्यापार से उपभुक्त किया जाना। इस भोग की मम्मट ने ५ विशेषताएँ बताई हैं। (१) सत्वोद्रेक रूप है, अर्थात् तमोगुण और रजोगुण का निराकरण करके सतोगुण की प्रधानता स्थापित करने वाला है। (२) प्रकाशरूपता—वह भोग

१. न ताटस्थ्येन नात्मगतत्वेन रसं प्रतीयते नोत्पद्यते नाभिव्यज्यते अपितु कान्ये ।

नाड्ये चाभिधानो द्वितीयेन विभावादिमाधारणीकरणात्मना भावकत्वव्यापारेण भाव्यमान स्थायी सत्वोद्रेकप्रकाशानन्दमयमविद्विश्रान्तिमत्त्वेन भोगेन भुज्यते इति भट्टनायक ।

नामक व्यापार साधारणीकृत स्थायी भाव को प्रकाश रूप में ज्योतिषित करता है। (३) आनन्द—उस प्रकाश से आनन्द की उत्पत्ति होती है। (४) सम्बन्धि—वह प्रकाशमय आनन्द ज्ञानस्वरूप ही होता है। (५) विश्रान्ति—अन्य लौकिक ज्ञानों को तिरोहित करने वाली स्थिति है। संक्षेप में भट्टनायक का मत यही है।

भट्टनायक के मत की आलोचना—अभिनवगुप्त आदि आचार्यों ने भट्टनायक के भुक्तिवाद का खण्डन किया है। उनका कहना है कि साध्य और योगादि दर्शनों के आधार पर सिद्ध है कि आनन्द और भोग तत्त्व एक साथ नहीं रह सकते। भट्टनायक ने भोग में ही आनन्द की प्राप्ति बताई है। अतएव भुक्तिवाद का सिद्धान्त दोषपूर्ण है।

(२) अभिनवगुप्त ने भट्टनायक के भावकत्व और भोजकत्व नाम व्यापारों के प्रति भी मतभेद प्रकट किया है। उनका कहना है कि भावकत्व और भोजकत्व की कल्पना अप्रामाणिक और निराधार है। काव्य के व्यञ्जना व्यापार द्वारा गुण, अलंकार आदि के औचित्य से रस की सिद्धि हो जाती है। उनके मतानुसार काव्य साधक है, रस साध्य है और व्यञ्जना व्यापार साधन है। भावकत्व और भोजकत्व इन दोनों का कार्य व्यञ्जना-शक्ति के विभावन और अभिव्यञ्जन व्यापारों से सिद्ध हो जाता है।

इतना विरोध करते हुए भी अभिनवगुप्त का रसाभिव्यक्तिवाद रस भुक्तिवाद से बहुत प्रभावित है।

अभिनवगुप्त का रसाभिव्यक्तिवाद

अभिनवगुप्त को अपने रसाभिव्यक्तिवाद की प्रेरणा भट्टनायक के भुक्तिवाद में मिली थी। सच बात तो यह है कि भट्टनायक की मान्यताओं को ही अभिनवगुप्त ने अधिक युक्तियुक्त ढंग में स्पष्ट शब्दों में अपने ढंग पर प्रस्तुत करने की चेष्टा की है और अपने मत को नव प्रकार से प्रामाणिक बनाने का प्रयास किया है। भट्टनायक से प्रेरित होते हुए भी अभिनवगुप्त की कुछ अपनी विशेषताएँ हैं। वे संक्षेप में इस प्रकार हैं—

(१) रसानुभूति—रसानुभूति केवल प्रत्यक्षानुभूति मात्र नहीं है अपितु वह साधारणीकरण के सहारे हुआ करती है। किन्तु अभिनवगुप्त का साधारणीकरण भट्टनायक के साधारणीकरण से भिन्न है। भट्टनायक ने प्रमाता और प्रमेय के साधारणीकरण पर विशेष बल दिया है। किन्तु अभिनवगुप्त ने दर्शक और अनुकार्य के तादात्म्य भाव को ही साधारणीकरण का प्रमुख कार्य माना है।

(२) भट्टनायक ने साधारणीकरण भावकत्व व्यापार के द्वारा माना है। किन्तु अभिनवगुप्त ने साधारणीकरण अभिव्यञ्जना के विभावन व्यापार द्वारा माना है।

(३) अभिनवगुप्त का मत है कि रसानुभूति प्रक्रिया प्रत्यक्षानुभूति और स्मृत्यानुभूति से नितान्त भिन्न है। इसका कारण वह मनोवैज्ञानिक वतलत है। भट्टनायक के समान वह भोजकत्व व्यापार में विश्वास नहीं करते।

(४) अभिनवगुप्त के मत की सबसे प्रमुख विशेषता सामाजिक की पूर्व वासना की कल्पना में है जो विभावादि के सहारे रस रूप में अभिव्यक्त हो जाती है। अभिनवगुप्त के मतानुसार रसानुभूति के योग्य सामाजिक में निम्नलिखित गुण अवश्य होने चाहिए—

१. रसकत्व—अभिनवगुप्त ने सामाजिक में रसानुभूति के लिए रसकत्व का होना बड़ा आवश्यक माना है। यह बात उनकी निम्नलिखित पंक्ति से स्पष्ट है—

“लोके प्रमदादिभिः स्थाय्यनुमाने अभ्यासपाटवताम्”

अर्थात् रस की अभिव्यक्ति उन्हीं रसिकों में हो सकती है जो लौकिक व्यवहार में प्रमदा, उद्यान, कटाक्ष, निवद आदि के द्वारा रति आदि स्थायी भावों के अनुमान करने के अभ्यास से अभ्यस्त हैं।

२. सहृदयता—रसकत्व के अतिरिक्त रसानुभूति के लिए सहृदयता की आवश्यकता होती है। यह बात मम्मट के ‘सकल सहृदय सम्वादभावा’ वाक्यांश से प्रकट है।

३. प्रतिभा या कल्पना-शक्ति—रसिक हृदय में प्रतिभा का होना भी आवश्यक है। ध्वन्यालोक की टीका में प्रतिभा शब्द का स्पष्ट प्रयोग किया गया है। मम्मट ने प्रतिभा का प्रयोग न करके ‘प्रभातृभाववशोन्मिषित’ वाक्यांश का प्रयोग करके प्रतिभा का ही द्योतन किया है।

४. बौद्धिक पृष्ठभूमि—सामाजिक में एक प्रकार की बौद्धिक पृष्ठभूमि भी होनी चाहिए। मम्मट ने इस बात का संकेत वासनात्मतया स्थित शब्दों से किया है। अर्थात् रस की अभिव्यक्ति के लिए सामाजिक में एक पूर्व वासनामूलक पृष्ठभूमि भी वर्तमान होनी चाहिए। जब यह पृष्ठभूमि तैयार होगी तभी रस की अभिव्यक्ति सरलता से हो सकेगी।

५. चर्यमाणत्व की प्रवृत्ति—मम्मट ने सामाजिक में चर्यमाणता की प्रवृत्ति का होना भी आवश्यक माना है। डा० के० सी० पाण्डे ने इसके लिए कन्टैम्प्लेटिव हैबिट अथवा चिन्तनशील प्रवृत्ति शब्द का प्रयोग किया है। इस प्रक्रिया के सहारे धीरे-धीरे रस की उसी प्रकार अनुभूति होती है जिस प्रकार पशु धीरे-धीरे जुगाली करके शुष्क तृण को रस रूप में परिणत कर लेते हैं।

६. मन की निर्वन्धावस्था—सामाजिक रस की अनुभूति एक विशेष प्रकार की मानसिक निर्वन्धावस्था में ही कर सकता है। मम्मट ने इस स्थिति का संकेत ‘विगलितपरमित प्रभातृभाव वशोन्मिषित वेद्यान्तर सम्पर्क-शून्या परमित भावेन प्रमात्रा’ शब्दों से किया है। इसका अर्थ है स्थायी आदि यद्यपि किसी निश्चित ज्ञाता में ही स्थित रहते हैं, किन्तु इस ज्ञाता या सामाजिक का वैयक्तिक पक्ष तिरोहित हो जाता है और विभावादि का साधारण रूप में ज्ञान होने पर किसी निश्चित ज्ञान का ध्यान नहीं रहता।

साधारणीकरण की शक्ति—सामाजिक को उपर्युक्त दशा तक पहुँचाने वाली एक शक्ति साधारणीकरण की भी होती है। उसका संकेत मम्मट ने अपनी

वृत्ति मे 'साधारणोपायवलात्' लिखकर किया है। टीकाकार ने साधारणोपाय-वलात् का अर्थ करते हुए लिखा है—'साधारण व्यक्तिविशेषमवधित्वेन अप्रतीय-मान स उपाय' अर्थात् व्यक्ति विशेष के सम्बन्ध को प्रकट करने वाले उपाय रूप विभाव आदि। इस प्रकार मम्मट ने रस की अभिव्यक्ति के स्थानभूत सामाजिक मे उपयुक्त विशेषताओं का होना आवश्यक ध्वनित किया है।

अभिनवगुप्त के अनुसार रस का स्वरूप—अभिनवगुप्त ने काव्य रस को अलौकिक माना है। इस अलौकिकत्व की प्रतिष्ठा निम्नलिखित ढग पर की गई है—

“काव्ये नाट्ये च तैरेव कारणत्वादिपरिहारेण विभावनादिव्यापारत्वाद लौकिकाविभावादि।”

इस वाक्याश मे अभिनवगुप्त ने यह दिखलाया है कि लौकिक विभावादि काव्य में किस प्रकार अलौकिक हो जाते हैं। उनका मत है कि व्यजना वृत्ति का एक विभावन व्यापार होता है जिसके सहारे लौकिक विभाव आदि काव्य और नाटको मे विभावादि होकर अलौकिक हो जाते हैं। अलौकिक विभावादि से ही अलौकिक रस की उत्पत्ति होती है।

“शब्दव्यवहार्यमिवन्ते शत्रोरेवंते तदस्थस्यैवंते न ममैवंते न शत्रोरेवंते न तदस्थस्यैवंते इति सम्बन्धविशेषस्वीकार परिहार नियमानध्यवसायात् साधारण्येन प्रतीतैरभिव्यक्त —

ससार मे हमे तीन प्रकार के भाव दिखाई पडते है। ममत्व-प्रधान, परत्व-प्रधान और तादस्थ्य-प्रधान। यह तीनो भाव व्यक्ति से सम्बन्धित होते हैं और लौकिक है। विभावन व्यापार से विभावादि के यह तीनो प्रकार के सम्बन्ध नष्ट हो जाते है। इसका फल यह होता है कि काव्य नाटको मे विभावादि के द्वारा प्रदर्शित रति, स्थायीभाव, जो रस रूप मे व्यक्त होता है, दुष्यन्त आदि मे व्यक्तिगत न रहकर अनेक श्रोताओं मे दृष्टाओं के द्वारा एक साथ आस्वादनीय बन जाता है। अपरिमित होने के कारण यह रस अलौकिक हो जाता है।

‘स च न कार्य। विभावादिविनाशेऽपि तस्य सम्भवप्रसंगात्। नापि ज्ञाप्य’ सिद्धस्य तस्यासम्भवात्। अपितु विभावादिभिर्घर्जितश्चवर्णोय। कारकज्ञापकाम्या-मन्यत् क्व दृष्टमिति चेत् न क्वचिन्द दृष्टमित्यसौ किकत्वसिद्धेर्भूषणमेनन्तदूपरणम्—

इन पक्ति मे मम्मट ने यह सिद्ध किया है कि रस न तो ज्ञाप्य है और न कार्य है। लौकिक जितनी वस्तुएँ होती है वे या तो ज्ञाप्य होती हैं और या कार्य। चरोंकि रस न तो ज्ञाप्य है और न कार्य, इसलिए वह अलौकिक है।

रस के कार्य न होने के कारण—रस को कार्य नहीं कहा जा सकता क्योंकि प्रत्येक कार्य कारण के नष्ट होने पर भी विद्यमान रहता है यथा कुम्हार और चक्र आदि के नष्ट हो जाने पर भी घट विद्यमान रहता है। यदि रस को कार्य माना जाय तो यह भी अपने विभावादि कारणों के अभाव मे विद्यमान रहना चाहिए। किन्तु ऐसा नहीं होता। अतएव रस कार्य नहीं है। यदि विभावादि को कार्य और रस को कारण माना जाय तो रस की प्रतीति के समय विभावादिकों की प्रतीति नहीं होनी चाहिए। किन्तु रस और विभावादि समूहात्मवनात्मक हैं। इसका आशय है कि अनेक वस्तुओं का एक साथ प्रतीत होना। रस विभावादि की प्रतीति भी

इसी प्रकार होती है। इसलिए उसे समूहालम्बनात्मक प्रतीति कहते हैं। इसमें कार्य कारण भाव नहीं माना जा सकता। अतएव इस आधार पर भी रस कार्य नहीं कहा जा सकता।

रस को ज्ञाप्य न मानने के कारण—ज्ञाप्य वही हो सकता है जो ज्ञापक हेतु^५ के आने पर प्रत्यक्ष हो जावे। यथा पहले से विद्यमान घट अपने ज्ञापक हेतु दीपक या प्रकाश के आने पर स्वतः प्रकट हो जाता है। किन्तु रस पहले से विद्यमान नहीं रहता। उसका अनुभव तो तभी होता है जब विभाव, अनुभाव और संचारी भावों का संयोग होता है। अतः रस ज्ञाप्य नहीं है।

इसी प्रसंग में एक और शका का समाधान कर देना भी आवश्यक है। साधारणतया रस को विभावादि का कार्य माना जाता है। यह क्यों? इसके उत्तर में अभिनवगुप्त का कहना है कि केवल व्यवहार पक्ष में रस को विभावादि का कार्य कहा जा सकता है। तात्त्विक दृष्टि से यह असत्य है। वास्तव में रस की अभिव्यक्ति चर्वणा के साथ होती है।

इस प्रकार रस न तो ज्ञाप्य है और न कार्य ही है। इसीलिए वह अलौकिक कहा जाता है।

(३) लौकिक प्रत्यक्षादि—रस को अलौकिक कहने का एक कारण और है। लौकिक पदार्थ जितने भी वर्तमान हैं, उनका ज्ञान प्रत्यक्ष, अनुभावादि^६ प्रमाणों से हो जाता है किन्तु रस इन सब प्रकार के प्रमाणों से परे है। अतएव वह अलौकिक है।

“चर्वणानिष्पत्त्या तस्य निष्पत्तिरुपचरितेति कार्योऽप्युच्यताम्”—इससे पहले की पवित्र में मम्मट रस के अलौकिक तत्त्व को स्पष्ट करने के लिए यह कह चुके हैं कि वह कार्य नहीं है किन्तु यहाँ पर वे उसे कार्य कह रहे हैं। इसका क्या समाधान है। इस प्रश्न को स्पष्ट करते हुए मम्मट ने लिखा है कि पहले चर्वणा होती है फिर रस-निष्पत्ति होती है। इस दृष्टि से रस कार्य कहा जा सकता है और किसी दृष्टि से नहीं।

“लौकिकप्रत्यक्षादिप्रमाणतादस्थ्यावबोधशालिमितयोगिज्ञानवेद्यान्तरसस्पर्शरहितत्वात्ममात्रपर्यवसितपरिमिततरयोगिसवेदनविलक्षणलोकोत्तरवसंवेदनगोचर इति प्रतयोप्यभिधीयताम्।

ऊपर मम्मट यह कह आये हैं कि रस ज्ञाप्य नहीं होता किन्तु यहाँ पर वे^७ उसे ज्ञाप्य बतला रहे हैं। उनका कहना है कि ससार में तीन प्रकार के ज्ञान देखे जाते हैं—(१) लौकिक ज्ञान जिनकी सिद्धि प्रत्यक्ष, अनुमान आदि प्रमाणों से होती है। (२) यौगिक ज्ञान जिनकी अनुभूति प्रत्यक्ष आदि प्रमाणों के द्वारा नहीं हो सकती। (३) आत्मज्ञान, यह उपर्युक्त ज्ञानों से भी विलक्षण और अनिवचनीय होता है। रस की अनुभूति या ज्ञान उपर्युक्त तीनों प्रकार के ज्ञानों से विलक्षण होने के कारण तो अलौकिक कहा गया है। किन्तु सहृदय द्वारा अनुभवगम्य होने के कारण ज्ञाप्य भी कहा जाता है। वास्तव में रस की यही विशेषता है कि वह

अलौकिक होते हुए भी ज्ञाप्य और कार्य है। इतना कहने पर भी मम्मट फिर इस बात पर ही बल देते हैं कि रस वास्तव में अलौकिक तत्त्व है। वह अगर एक दृष्टि से ज्ञाप्य और कार्य नहीं कहा जा सकता तो दूसरी दृष्टि से ज्ञाप्य और कार्य कहा भी जा सकता है। इन्हीं कारणों से उसकी अलौकिकता अनिर्वचनीय मानी गयी है।

“तद्ग्राहक च न निर्विकल्पक विभावादिपरामर्शप्रधानत्वात् । नापि सविकल्पक चर्च्यमाणस्यालौकिकानन्दमयस्य स्वसवेदनसिद्धत्वात् उभयाभावस्वरूपस्य चोभयात्मकत्वमपि पूर्ववत्लोकोत्तरतामेव गमयति न तु विरोधमिति श्रीमदाचार्याभिनवगुप्तपादा ।”

यहाँ पर मम्मट ने रस की अलौकिकता और अनिर्वचनीयता सिद्ध करने के लिए यह दिखाने का प्रयास किया है कि रसानुभूति या रसज्ञान, ज्ञान के दोनों स्वरूपों अर्थात् निर्विकल्पक और सविकल्पक दोनों का विषय नहीं है। वे कहते हैं कि वह निर्विकल्पक ज्ञान का विषय इसलिए नहीं है कि उसमें नाम, रूप, जाति आदि किसी विशेष प्रकार के आकार-प्रकार का प्रतिबिम्ब अनुभूत नहीं होता जब कि रस में शृंगार, हास्य, करुणा आदि की विशेष रूपों में अनुभूति होती है। उसे सविकल्पक ज्ञान का विषय भी नहीं कह सकते क्योंकि उसके विषय घट, पट आदि शब्दों से अभिहित किये जाने वाले लौकिक पदार्थ होते हैं। रस की अभिव्यक्ति शब्दों में नहीं की जा सकती। तभी तो मन्त कवियों ने उसे गूँगे का गुड़ कहा है। रस की केवल अनुभूति होती है। उसकी चर्चणा की जाती है। इससे प्रकट है कि रसानुभूति स्वसम्बन्ध विषय है। रसानुभूति में किसी प्रकार के रूप आकार आदि का ज्ञान नहीं रहता। अतः स्पष्ट है कि ज्ञानान्तर के अभाव में रसाम्वादन की स्थिति में नाम, रूपादि की चर्चा न होने के कारण सविकल्पक ज्ञान की सम्भावना भी क्षीण हो जाती है। अतः रस सविकल्पक ज्ञान और निर्विकल्पक ज्ञान दोनों से परे हैं। इसीलिए मम्मट ने उसे उभयात्मक कहकर उसकी अलौकिकता और अनिर्वचनीयता ही व्यक्त की है और साथ ही साथ उसे दोनों का विषय भी ध्वनित किया है। उभय अभाव स्वरूप और उभयात्मकत्व व्यक्तिगत सम्बन्ध हटाकर रसाम्वादन कराने वाला तत्त्व साधारणीकरण व्यापार है। अभिनवगुप्त और मम्मट का मत वाद है कि जिस प्रकार कि मिट्टी के कोरे पात्र में मिट्टी की सुगंध पहले से ही अव्यक्त रूप में विद्यमान रहती है तथा जल पाकर तत्काल प्रकट हो जाती है, उसी प्रकार सामाजिकी में रति भावादि की वासना पहले से ही अव्यक्त रूप में वर्तमान रहती है। वह काव्य नाट्य आदि के विभावादिके संयोग में अभिव्यक्त हो जाती है। दूसरे शब्दों में यो कह सकते हैं कि रति आदि स्थायी भावों का अनुभव होने लगता है। यह अनुभूति ही रस की अभिव्यक्ति या निष्पत्ति है।

यह तो हुई रस की चर्चा। भारतीय नाट्य तत्त्वों में वृत्तियाँ भी आती हैं। इनका विवेचन प्रथम भाग में विस्तार से कर चुके हैं अतः यहाँ पिटपेपण नहीं करना चाहते। पञ्चम तत्त्व अभिनेयता पर आगे विचार करेंगे।

पाश्चात्य नाट्य-कला के सिद्धान्त

पाश्चात्य देशों में यूनान सबसे पहला देश है जिसमें नाट्य-कला पर महत्त्व

से विचार किया गया था। यूनान के प्रसिद्ध दार्शनिक अरस्तू ने अपने 'पोयटिक्स' नामक ग्रन्थ में नाट्य-कला का भी अच्छा विवेचन किया है। उसने नाटक दो प्रकार के माने हैं—ट्रेजडी तथा कॉमेडी। इन दोनों के उसने अलग-अलग सिद्धान्त निर्धारित किये हैं।

ट्रेजडी के सिद्धान्त—अरस्तू के अनुसार, सफल ट्रेजडी में निम्नलिखित विशेषताएँ होती हैं—

(१) इसका नायक कोई उदात्त गुण सम्पन्न कोई महापुरुष होता है।

(२) कथावस्तु का सगठन समुचित रूप से किया जाता है। इसके लिए कार्यान्विति के सिद्धान्त पर विशेष दृष्टि रखनी पड़ती है। उसके अनुसार नाटक की सम्स्त घटनाएँ कार्य-कारण सूत्र से एक में सम्बद्ध रहनी चाहिए।

(३) नाटक का आरम्भ और अन्त रोचक और नाटकीय होना चाहिए।

कॉमेडी के सिद्धान्त—अरस्तू के अनुसार कॉमेडी में निम्नलिखित बातें होनी चाहिए—

(१) उसमें निम्न प्रकार के चरित्रों की अवतारणा की जानी चाहिए।

(२) उसमें जीवन के गम्भीर विषयों का विवेचन नहीं होना चाहिए।

अरस्तू के ट्रेजडी और कॉमेडी शीर्षक नाट्य-भेद तथा उनसे सम्बन्धित सिद्धान्त आगे चलकर विस्तृत रूप से विवेचित किये गये औजकल अग्रेजी नाट्य-शास्त्र में जिन तत्वों का विवेचन मिलता है उनका आधार ये नाट्य-सिद्धान्त ही हैं। उनका विवेचन करने से पूर्व यहाँ पर हम अरस्तू के बाद के कुछ और प्राचीन आचार्यों के मतों का संकेत कर देना चाहते हैं।

रोमन आचार्य हुरेश के नाट्य-सिद्धान्त—रोमन आचार्य हुरेश का उदय लगभग अरस्तू के तीन सौ वर्ष बाद हुआ था। उसका लिखा हुआ 'दी अपीत्स टु दी पिसोस' नामक ग्रन्थ बहुत प्रसिद्ध है। उसके इसी ग्रन्थ में नाट्य-सिद्धान्तों का उल्लेख मिलता है। उसके प्रसिद्ध नाट्य-सिद्धान्त इस प्रकार हैं—

(१) नाटककार को चरित्र-निर्माण में जनता की परम्परागत भावनाओं की रक्षा और निर्वाह करना चाहिए।

(२) कुछ निषिद्ध और बीभत्स बातें रंगमंच पर नहीं दिखाई जानी चाहिए।

(३) नाटक में केवल पाँच अंक होने चाहिए।

(४) देवताओं आदि को रंगमंच पर नहीं दिखाना चाहिए।

(५) शेष सिद्धान्त यूनानी नाट्य-शास्त्र के पालन करने चाहिए।

अरस्तू और हुरेश के उपर्युक्त सिद्धान्तों की आधारभूमि पर शैक्सपियर और मौलियर आदि नाटककारों के मौलिक सिद्धान्तों का विकास हुआ। उन सब सिद्धान्तों को प्रकाश में रखकर वर्तमान नाट्याचार्यों ने पाश्चात्य नाट्य के निम्नलिखित षट्त्वं वतलाये हैं—

(१) वस्तु, (२) चरित्र-चित्रण, (३) संवाद या कथोपकथन, (४) गीत, (५) अभिनेयता, तथा (६) भाषा और शैली।

कुछ लोग देश-काल शीर्षक एक तत्त्व और स्वीकार करते हैं। इसके अतिरिक्त कुछ लोग उसकी अभिव्यक्ति सुवाद्यो के प्रसंग में ही समेटने की चेष्टा करते हैं। हमारी समझ में ७ तत्त्व मानना ही अधिक उपयुक्त है।

(१) वस्तु - अरस्तु ने नाटक में वस्तु को चरित्र-चित्रण से भी अधिक महत्त्व दिया है। उसका दृढ़ मत है कि चरित्र-चित्रण के बिना नाटक बन सकता है, किन्तु वस्तु के बिना नाटक की रचना नहीं हो सकती। वस्तु नाटक की आधारभूमि है। उसके मतानुसार नाटकीय कथावस्तु स्वतन्त्र तथा निरपेक्ष होती है, किन्तु उसका स्वरूप और विस्तार नियमों से नियन्त्रित रहता है। उसका दृढ़ मत है कि कथावस्तु में आदि, मध्य और अन्त तीनों तत्त्व स्पष्ट रहने चाहिए। उसके अनुसार कथावस्तु का विन्यास ४ तत्वों में होना चाहिए—

(१) प्रस्तावना, (२) उपमहार, (३) अंक, तथा (४) ध्रुवक।

अरस्तु के मतानुसार कथावस्तु में घटना मकलन का होना बड़ा आवश्यक है। मकलन का अर्थ है कि समस्त गौण कथाओं का आधिकारिक कथा से सम्बद्ध होगा। अरस्तु के मतानुसार नाटकीय कथावस्तु में प्रासंगिक कथाओं की भरमार नहीं होनी चाहिए। नाटकीय कथावस्तु में अधिकतर जीवन के चमत्कारपूर्ण और भावमय चित्र ही सकलित किये जाने चाहिए। इसी भावना से प्रेरित होकर प्रत्यभिज्ञान के दृश्यों को नाटकीय कथावस्तु में स्थान दिया जाना है। स्थिति परिवर्तन के दृश्य भी अधिकतर इसी कारण से लाये जाते हैं। स्थिति परिवर्तन के दृश्यों से नाटक में क्लृप्ति और नय के भावों की सृष्टि होती है। नाटकों में आन्तरिक प्रभाव वैपश्य को भी बहुत महत्त्व दिया जाता है। इस प्रकार अरस्तु ने नाटकीय कथावस्तु के सम्बन्ध में विस्तार से विचार किया था। उसने केवल घटना-मकलन के सिद्धान्त का ही निरूपण किया था। आगे चलकर ग्रीस में सकलन-द्रव्य के निद्धान्त का प्रतिपादन किया गया। इस पर हम आगे विचार करेंगे।

आधुनिक नाट्याचार्यों ने, जिनमें हडसन विशेष उल्लेखनीय है, नाटकीय कथावस्तु का विन्यास ६ अंगों में माना है—

(१) एक्सपोजीशन अथवा प्रस्तावना, (२) इनीशियल इमीडेंट अर्थात् प्रारम्भिक घटना, (३) राईजिंग एक्शन, अथवा विकसितमुख क्रिया-व्यापार, (४) क्लाइमैक्स या चरम सीमा, (५) डिक्लीन या निगति, तथा (६) कैटस्ट्रोफी या दुर्घटना।

व्याख्या अथवा एक्सपोजीशन—पाश्चात्य नाट्य-कला की दृष्टि में इन स्थलों पर कार्य की रूपरेखा का मकेत किया जाता है। नाटक की प्रमुख समस्या भी अपने आवृत्त रूप में और कभी अनावृत्त रूप में इसी स्थल पर व्यजित हो जाती है।

प्रारम्भिक सघर्षमय घटनाएँ—यह वह स्थल है जहाँ पर नाटककार क्रिया-व्यापार को आगे बढ़ाने के लिए किसी ऐसी घटना का नियोजन करता है, जिसके कारण बाह्य और आन्तरिक सघर्षों का श्रीगणेश हो जाता है।

क्रिया-व्यापार का विकास—सघर्षमय घटना के बाद क्रिया-व्यापार स्वतन्त्र रूप से विकसित होकर चरम सीमा की ओर अग्रसर होने लगता है।

चरम-सीमा—जहाँ पर सघर्ष अपनी पराकाष्ठा पर पहुँच जाता है उसी को 'चरम सीमा' कहते हैं। इस स्थिति में पाठक या दर्शक का हृदय स्तम्भित होने लगता है। उसकी संवेदना अपनी अन्तिम सीमा तक पहुँचने लगती है और उसकी उत्सुकता अधीर होने लगती है।

डिन्नामा या निगति—चरम सीमा के बाद क्रिया-व्यापार की गति बदल जाती है और वह एक विचित्र मन्थरता को प्राप्त कर लेती है। कार्य की सफलता के कुछ चिह्न भी दिखाई पड़ने लगते हैं।

कैंटेस्ट्रोफी—यह वह स्थिति है जहाँ पर कार्य अपनी पूर्णता पर पहुँच कर सहसा अवरुद्ध हो जाता है। इस प्रकार पाश्चात्य नाट्य शास्त्र में वस्तु का विभाजन-क्रम स्पष्ट किया गया है।

सकलन त्रय—अरस्तू ने अपने काव्य-शास्त्र में कार्य-सकलन पर विशेष बल दिया है। उसके कार्य-सकलन की पूर्णता के लिए स्थान सकलन और समय सकलन भी कुछ अंश में अपेक्षित थे। यद्यपि उसने समय और देश सकलनों की प्रत्यक्ष चर्चा नहीं की है, किन्तु अप्रत्यक्ष रूप में उनकी भी वर्णना उसमें मिलती है।

कार्य सकलन—कार्य-सकलन से अरस्तू का अभिप्राय यह था कि नाटक में केवल उन्हीं घटनाओं और कार्यों का वर्णन किया जाना चाहिए जो प्रमुख घटना की पोषिका हो। कार्य के आदि मध्य और अन्त पूर्ण-रूपेण समन्वित होने चाहिए। इस समन्विति सिद्धान्त को लौविल ने शरीर के दृष्टान्त से स्पष्ट करने की चेष्टा की है। उसने लिखा है जिस प्रकार शरीर के सभी अंग एक ही सम्पूर्ण देह के पोषक होते हैं इसी प्रकार नाटक की समस्त घटनाएँ और क्रियाएँ प्रमुख क्रिया-व्यापार की पोषिका होती हैं।

अरस्तू ने नाटक की कथावस्तु के विस्तार में कार्य-सकलन की अभिव्यक्ति दो रूपों में बताई है—(१) घटनाओं के कार्य-कारण सम्बन्ध के निर्वाह के रूप में, तथा (२) घटनाओं के एक लक्ष्य की पूर्ति के सहायक रूप में।

स्थान-सकलन—स्थान-सकलन की यद्यपि स्पष्ट चर्चा अरस्तू ने नहीं की है किन्तु अप्रत्यक्ष रूप में उसकी चर्चा उसमें हो गई है। इस सकलन के अनुसार नाटककार को अपने क्रिया-व्यापार किसी ऐसे स्थान में नियोजित नहीं करने चाहिए जहाँ पर निर्दिष्ट समय में नाटक के सभी पात्र अपने व्यापारों के प्रदर्शन में समर्थ हो। इसके लिए प्रायः एक ही नगर में सभी पात्रों को किसी न किसी कार्यवश लाकर एकत्रित करने की प्रथा रही है। स्थान-सकलन की पराकाष्ठा उस समय में समझी जाती है जब नाटककार एक ही कमरे में समस्त पात्रों तथा सम्पूर्ण क्रिया-व्यापारों को एकत्रित कर देता है।

समय-सकलन—अरस्तू ने समय-सकलन की भी चर्चा की थी। उसके मतानुसार नाटक की घटना सूर्य के एक सक्रमण मात्र के समय के अन्तर्गत ही सीमित रहनी चाहिए। सूर्य के सक्रमण काल के सम्बन्ध में विद्वानों में मतभेद रहा है। कुछ विद्वान् उसका अर्थ १२ घण्टे, कुछ २४ घण्टे और कुछ ३० घण्टे तक लेते हैं।

है। एक समकक्षता या समानान्तरता की युक्ति और दूसरी मापेक्षता की युक्ति। कथावस्तु में कभी तो पात्रों, घटनाओं आदि की चर्चा समानान्तर शैली में की जाती है और कभी सापेक्षिक शैली का अनुसरण किया जाता है। इन युक्तियों की योजना से कथावस्तु और चरित्र-चित्रण का स्वरूप अधिक स्पष्ट हो जाता है।

चरित्र-चित्रण—वस्तु के बाद पाश्चात्य दृष्टि से दूसरा नाटकीय तत्त्व चरित्र-चित्रण उल्लेखनीय है। हडसन ने चरित्र-चित्रण के महत्त्व पर बल देते हुए लिखा है कि किसी भी नाट्य-कला का सबसे महत्त्वपूर्ण और चिरन्तन तत्त्व चरित्र-चित्रण ही होता है। चरित्र-चित्रण आजकल के नाटकों का प्राण है। चरित्र-चित्रण कला का इस युग में मध्यम विकास हुआ। उसकी अनेक शैलियाँ हैं। उसकी अनेक विशेषताओं पर प्रकाश डाला गया है उसको स्पष्टतर करने के लिए अनेक युक्तियों की कल्पना की गई है, जैसे नाटकीय विपत्ति आदि। इन सब का यहाँ पर विस्तार में विवेचन नहीं किया जा सकता नहीं तो ग्रन्थ का कलेवर और भी अधिक बढ़ जावेगा। किन्तु चरित्र-चित्रण की दृष्टि से एक सिद्धान्त विशेष उल्लेखनीय है— वह है व्यक्ति वैचित्र्यवाद का सिद्धान्त। वर्तमान नाट्य-कला के क्षेत्र में इसकी बहुत धूम है। इस सिद्धान्त को केवल पाश्चात्य साहित्य में बहुत अनर्थ भी हुआ है। कवियों को अपनी रचनाओं में विचित्र नृष्टि रचने की एक धुन-भी सवार हो गई थी, जिसके फलस्वरूप पाश्चात्य साहित्य में अप्राकृतिक मनोविज्ञान के नैकडों उदाहरणों की अवतारणा हो गई। नाट्य-क्षेत्र में इस वाद ने अस्तु के विवेचन के सिद्धान्त को परास्त करके अपना पूर्ण आधिपत्य जमा लिया। नाटककार ऐसे चरित्रों की नृष्टि करने लगे जिनके शील से भावों का विवेचन न होकर केवल क्षणिक अवसादन और प्रसादन करके ही रह जाने लगा। निश्चय ही इससे पाश्चात्य नाट्य-कला को गहरी क्षति पहुँची है। इधर कुछ दिनों से पाश्चात्य नाटककार इस सिद्धान्त से उदासीन हो चले हैं और मनोविज्ञान के प्राकृतिक स्वरूपों की खोज में अधिक दिखलाई पड़ने लगे हैं। यद्यपि उनकी यह खोज केवल वासना-क्षेत्र में ही सीमित होने के कारण एकांगी है, किन्तु फिर भी आगे स्वस्थ विकास के चिन्ह दिखाई पड़ रहे हैं।

चरित्र-चित्रण की शैलियाँ—नाटकों में चरित्र-चित्रण की कई शैलियाँ दिखाई पड़ती हैं—

(१) वर्णनात्मक शैली—इस कोटि की शैली में प्रायः पात्र एक दूसरे के गुणों और विशेषताओं का वर्णन करते दिखाये जाते हैं। कला की दृष्टि से यह शैली बहुत ही होती है। श्रेष्ठ नाटककार इसका अनुगमन नहीं करते।

(२) नाटकीय शैली—इस शैली में नाटककार लोग चरित्र को स्पष्टतर करने के लिए बहुत सी युक्तियों का उपयोग करते हैं। उनमें निम्नलिखित युक्तियाँ विशेष उल्लेखनीय हैं—

- (१) स्वगत-भाषण, (२) रगमच निर्दोष, (३) वातावरण निर्माण,
- (४) मापेक्षित चरित्र के पात्रों की अवतारणा, (५) नाटक की नाटकीय

विषमता आदि युक्तियों की योजना तथा (६) क्रिया-व्यापार की चरित्र व्यञ्जकता ।

सवाद—पाश्चात्य नाट्य-कला का तीसरा प्रमुख तत्त्व सवाद है । सवादों का महत्त्व कथा-विकास तथा चरित्र-चित्रण दोनों दृष्टियों से है । सवादों में यदि निम्नलिखित विशेषताएँ होती हैं तो वे सफल समझे जाते हैं—

(१) देश, पात्र और परिस्थिति की अनुकूलता, (२) वाग्वेदगुण, (३) संक्षिप्तता, (४) त्वरा बुद्धिमूलकता, (५) सजीवता, (६) रसात्मकता और चमत्कारात्मकता, (७) तर्कसंगतता, (८) पूर्वापर सम्बद्धता, (९) सार्थकता तथा (१०) भाषा-शैलीगत सरलता अथवा प्रसाद गुण सम्पन्नता ।

गीत—नाटकों में गीतों की योजना भी आवश्यक समझी जाती है । इनका उसमें कई दृष्टियों से बड़ा उपयोग होता है—

(१) वे परिस्थितिजन्य अथवा घटनामूलक नीरसता का निराकरण करते हैं ।

(२) भूतकाल की घटनाओं का, जिनका वर्णन नाटक में नहीं किया जा सकता है, संकेत करके स्पष्ट कर देते हैं । उदाहरण के लिए हम स्कन्दगुप्त का निम्नलिखित गीत ले सकते हैं—

“समृति के सुन्दरतम क्षण यो ही भूल नहीं जाना ।

उच्छृंखलता थी अपनी कह कर मत मन बहराना ॥” इत्यादि

इस गीत से मात्रगुप्त और मालिनी की पूर्व-प्रणय कथा का संकेत दिया गया है जिसमें नाटक में उल्लेख नहीं हो पाया ।

(३) गीत नाटकीय कथावस्तु की एकसूत्रता बनाए रखने में भी सहायक होते हैं ।

(४) कथावस्तु के विस्तार में सहायक होना—सफल नाटककार गीतों की योजना इस प्रकार करते हैं कि वे कथावस्तु के विस्तार में सहायक हो सकें । हिन्दी में इस कोटि के गीतों की योजना करने में प्रसाद बहुत प्रसिद्ध हैं । उनके नाटकों में हमें बहुत से ऐसे गीत मिलते हैं जो अस्पष्ट कथा को स्पष्ट करते चलते हैं । उदाहरणतः हम स्कन्दगुप्त समृति के सुन्दरतम का क्षण, गीत ले सकते हैं ।

(५) परिस्थिति तथा वातावरण के निर्माण में सहायक होना—सफल नाटककार अपने गीतों की योजना से परिस्थिति और वातावरण का निर्माण करके, नाटक को स्वाभाविकता प्रदान करते हैं । यदि नाटककार को किसी कारण दृश्य का वर्णन करना है तो उसे चाहिए कि वह पहले एक कोमल करुण गीत की योजना कर दे । उदाहरण के लिए हम प्रसाद के स्कन्दगुप्त का निम्नलिखित गीत ले सकते हैं—

“न छेड़ना उस अतीत स्मृति के
खिचे हुए चीन तार कीकिल—

करुण रागिनी तडप उठेगी
सुना न ऐसी पुकार कोकिल ।”

यह गीत एक शान्त, निस्तब्ध और कोमल करुण वातावरण के निर्माण में सफल हुआ है। आगे आने वाली गम्भीर घटनाओं के लिए इसने समुचित पीठिका तैयार कर दी।

(६) पात्रों की मनोदशाओं के विश्लेषण में सहायक भूत गीत—सफल नाटककार अपने गीतों में पात्रों की मनोदशाओं का, उनकी चारित्रिक विशेषताओं का भी व्यजनात्मक शैली में संकेत करते चलते हैं। उदाहरण के लिए हम स्कन्दगुप्त का निम्नलिखित गीत ले सकते हैं—

“आह वेदना मिली विदाई।
मैंने भ्रमवश जीवन संचित
मधुकरियों की भीख लुटाई।”

इस गीत में पात्र ने अपनी मनोदशा का अच्छा विश्लेषण किया है। इससे उसका चरित्र स्पष्टतर हो गया है।

(७) काव्यत्व और साहित्यिकता की अभिवृद्धि के हेतु—गीतों से नाटक में काव्यत्व का संचार कुछ अधिक होने लगता है। किन्तु यह सदैव स्मरण रखना चाहिए कि गीतों की योजना जब देश, काल और परिस्थिति के अनुकूल होगी और उनमें किसी गम्भीर तथ्य की प्रतिष्ठा होगी तभी वे उपयुक्त प्रतीत होंगे और नाटक का साहित्यिक सौन्दर्य बढ़ा सकेंगे।

(८) पात्रों के परिचय में सहायक-भूत गीत—सफल नाटककार गीतों की योजना कभी-कभी पात्रों के परिचय-विधान के हेतु भी किया करते हैं। उदाहरण के लिए हम ‘चन्द्रगुप्त’ का निम्नलिखित गीत ले सकते हैं—

“तुम कनक किरण के अन्तराल में
लुक छिप कर चलते क्यों?”—इत्यादि

यह गीत सुवासिनी ने गाया है। उसके चपल और उच्छ्वल जीवन का अच्छा परिचायक है। गीत के ही सहारे कवि ने आगे चलकर उसके हृदय की कोमलता, लज्जाशीलता और प्रणय-विह्वलता का संकेत किया है। वह गीत इस प्रकार है—

“हे लाज भरे सौन्दर्य बता दो
मौन बने रहते हो क्यों?”

(९) नाटक की अभिनेयता में सहायक भूत गीत—नाटककार कभी-कभी गीतों की योजना अभिनेयता की रक्षा और निर्वाह के लिए भी किया करते हैं। उदाहरण के लिए हम ‘चन्द्रगुप्त’ नाटक के प्रथम अंक का दूसरा गीत, जो राक्षस द्वारा प्रस्तुत किया है, ले सकते हैं। इस गीत के सहारे राक्षस ने अपनी मानवत्वी प्रेमिका सुवासिनी को नाटकीय ढंग से मनाने की चेष्टा की है। यह नाटक की अभिनेयता और नाटकीयता की अभिवृद्धि में चतुर्थ सहायक हुआ है।

विषमता आदि युक्तियों की योजना तथा व्यक्तता ।

संवाद—पाश्चात्य नाट्य-कला का तीस का महत्त्व कथा-विकास तथा चरित्र-चित्रण के निम्नलिखित विशेषताएँ होती हैं तो वे सफल स

(१) देश, पात्र और परिस्थिति की सक्षिप्तता, (४) त्वरा बुद्धिमूलकता, (५) चमत्कारात्मकता, (७) तर्कसंगतता, (८) पृ (१०) भाषा-शैलीगत सरलता अथवा प्रसाद

गीत—नाटको में गीतों की योजना उसमें कई दृष्टियों से बड़ा उपयोग होता है—

(१) वे परिस्थितिजन्य अथवा करते हैं ।

(२) भूतकाल की घटनाओं का, सकता है, संकेत करके स्पष्ट कर देते हैं । निम्नलिखित गीत ले सकते हैं—

“संज्ञा के सुन्दरतम क्षण

उच्छृंखलता थी अपनी कह

इस गीत से मात्रगुप्त और मालिनी है जिसमें नाटक में उल्लेख नहीं हो पाया ।

(३) गीत नाटकीय कथावस्तु की होते हैं ।

(४) कथावस्तु के विस्तार में सहा योजना इस प्रकार करते हैं कि वे कथाव हिन्दी में इस कोटि के गीतों की योजना नाटको में हमें बहुत से ऐसे गीत मिलते हैं हैं । उदाहरणतः हम स्कन्दगुप्त संज्ञा के सु

(५) परिस्थिति तथा वातावरण नाटककार अपने गीतों की योजना से परिस्थिति नाटक को स्वाभाविकता प्रदान करते हैं । दृश्य का वर्णन करना है तो उसे चाहिए की योजना कर दे । उदाहरण के लिए हम गीत ले सकते हैं —

“न छेड़ना उस अत
खिचे हुए चीन

देश-काल—नाटक में देश-काल के चित्रण का भी अपना एक विशेष महत्त्व होता है। देश-काल का चित्रण नाटको में स्वाभाविकता, सजीवता और औचित्य की प्रतिष्ठा करने में समर्थ होते हैं। देश-काल के अन्तर्गत नाटक में चित्रित युग विशेष सामाजिक, राजनीतिक, धार्मिक, आर्थिक आदि विविध परिस्थितियों पर विचार किया जाना चाहिए। इन परिस्थितियों का विश्लेषण करके हम नाटक के वास्तविक स्वरूप को समझ सकते हैं। साथ ही उसका ऐतिहासिक महत्त्व भी स्पष्ट हो जाता है। कवि की कुशलता भी इसी में होती है कि वह कथावस्तु से सम्बन्धित युग की अवतारणा नाटक में स्वाभाविकता के साथ कर सके। ऐतिहासिक नाटककार का दायित्व तो इस दृष्टि से और भी अधिक होता है। हिन्दी में प्रसाद इस दृष्टि से सफल नाटककार कहे जा सकते हैं। उनके नाटको में हमें कथावस्तु से सम्बन्धित युग की मार्मिक, सही और स्पष्ट भाँकी मिलती है।

अभिनेयता

अभिनेयता नाटक की प्राणभूत विशेषता है। वास्तव में नाटक को नाटकात्त्व प्रदान करने का श्रेय इसी को है। इसीलिए इसके लिए नाटकीयता शब्द का प्रयोग भी पर्याय के रूप में किया जाता है। नाटकीयता की दृष्टि से आजकल के नाटक प्राचीन नाटको की अपेक्षा बहुत पिछड़े हुए हैं।

अभिनय की व्युत्पत्ति—अभिनय शब्द अभिपूर्वक 'नी' धातु से बना है।

अभिनय का अर्थ होता है नम्रमुख ले जाना। नाट्यशास्त्र में अभिनय को स्पष्ट करते हुए लिखा है, रूपक के प्रयोग, शाखा भाषण के पूर्व या कयोपकथन के समय पात्र का करावर्तन, अंग मिर, हाथ, कटि आदि की भंगिमाएँ, उपाङ्ग पलक नासिका आदि की चेष्टा से युक्त जो प्रक्रिया कवि भावों को सामाजिक के सम्मुख रखता है उसे अभिनय कहते हैं (ना शा० ८/६/७।) विश्वनाथ ने 'भवेदभिनयोऽवस्थानुकार' लिखा है।

अभिनय की भट्ट तोत आचार्य द्वारा दी गई परिभाषा भी महत्त्वपूर्ण है। उन्होंने लिखा है जो कला सामाजिक का ध्यान इस सीमा तक आकृष्ट करले कि अन्य विषयों का उसे ध्यान भी न रहे, उसे अभिनय कला कहेंगे।

अभिनय की उपयुक्त परिभाषाओं से यह स्पष्ट प्रकट होता है कि भारत में अभिनय की सबसे प्रमुख विशेषता है सामाजिक के चित्त को पूर्णतया आकृष्ट कर लेना। सामाजिक के चित्ताकर्षण की प्रक्रिया चतुर्मुखी हो सकती है। इसीलिए अभिनय चार प्रकार के बताए गए हैं—आंगिक, वाचिक, आहार्य और नाटिक। विविध अंगों की प्रक्षेपण प्रक्रिया की आंगिक और गीत प्रवन्धादि के पाठ को वाचिक, भूषणादि की माज-मज्जा को आहार्य और खेद, स्तम्भ, रोमांचादि को नाटिक अभिनय कहते हैं। इस प्रकार स्पष्ट होता है कि जिन नाटको में सामाजिक के चित्ताकर्षण उपयुक्त चतुर्विध सामग्री होती है उसी को अभिनेय नाटक कहते हैं।

उपर सामाजिक के चित्ताकर्षण की जिस चतुर्विध प्रक्रिया का वर्णन किया गया है। वह प्राचीन कोटि के नाटको के सम्बन्ध में ही अधिक लागू होती है नवीन

(१०) कवि की मनोवृत्तियों के उद्घाटन में गीतो की सामर्थ्य—कवि के गीत कवि की अन्तरात्मा के प्रतीक हुआ करते हैं। नाटको में प्रयुक्त गीतो का यदि अध्ययन किया जाय तो नाटककार का रूप सरलता से स्पष्ट हो जाता है। उदाहरण के लिए हम प्रसाद को ही ले सकते हैं। प्रसाद की सौन्दर्यानुभूति और उनकी कोमल प्रणय-भावना लाज का घूँघट काढे हुए सर्वत्र दिखाई पड़ती है।

“हे लाज भरे सौन्दर्य बता दो
मौन बने रहते हो क्यों?”

तथा

“निकल मत बाहर दुर्बल आह
लगेगा तुझे हँसी का शीत।”

आदि गीत उनकी उपर्युक्त मनोवृत्तियों के ही द्योतक हैं। प्रसाद प्रणय और सौन्दर्य के ही सुकुमार कवि नहीं थे, उनके विशाल हृदय के कण-कण में राष्ट्रीयता की सबल भावना भी प्रतिध्वनित रहती थी। उनके हृदय की सुचेष्टा की भाँकी भी उनके गीतो में मिल जाती है। उदाहरण के लिए हम ‘चन्द्रगुप्त’ में कार्नेलिया के द्वारा गाया हुआ यह गीत ले सकते हैं—

“अक्षर यह मधुमय देश हमारा” इत्यादि

अन्तर्द्वन्द्व की व्यञ्जना में सहायकभूत गीत—अन्तर्द्वन्द्व आधुनिक नाटको का प्राणभूत तत्त्व है। कवि लोग अपने गीतो में नाटको की अन्तर्द्वन्द्व की भाँकी सरलता से सजा सकते हैं। गीत पात्रों के मनोविश्लेषण का सुन्दर दर्पण होते हैं।

अपने हृदय का अन्तर्द्वन्द्व गीतो में सरलता से प्रतिबिम्बित हो सकता है। यह नाटककार की कला होती है कि वह गीतो के माध्यम से अन्तर्द्वन्द्व को प्रकट कर दे। उदाहरण के लिए हम ‘चन्द्रगुप्त’ का निम्नलिखित गीत ले सकते हैं—

“निकल मत बाहर दुर्बल आह
लगेगा तुझे हँसी का शीत।”

इसमें राक्षस की प्रणय-भावना जनित मनोरम अन्तर्द्वन्द्व व्यजित किया गया है। इसी प्रकार का उदाहरण ‘चन्द्रगुप्त’ का निम्नलिखित गीत भी है

“मधुष कब एक कली का” इत्यादि

इस गीत में मालविका ने ‘चन्द्रगुप्त’ के मानसिक अन्तर्द्वन्द्व की झलक दिखाने की चेष्टा की है। साथ ही उसके प्रेमी-जीवन के बाह्य रूप की अभिव्यक्ति भी कर दी है।

इस प्रकार हम देखते हैं कि नाटक में गीतो की योजना यदि सफलतापूर्वक की जाय तो वह उसके सौन्दर्य और नाटकीयता की विधायिका होगी। मगर गीतो की सफल योजना तभी हो सकती है जब नाटककार पूर्ण कलाकार हो। इस दृष्टि से हिन्दी में प्रसाद का स्थान महत्त्वपूर्ण है।

देश-काल—नाटक में देश-काल के चित्रण का भी अपना एक विशेष महत्त्व होता है। देश-काल का चित्रण नाटको में स्वाभाविकता, सजीवता और औचित्य की प्रतिष्ठा करने में समर्थ होते हैं। देश-काल के अन्तर्गत नाटक में चित्रित युग विशेष सामाजिक, राजनीतिक, धार्मिक, आर्थिक आदि विविध परिस्थितियों पर विचार किया जाना चाहिए। इन परिस्थितियों का विश्लेषण करके हम नाटक के वास्तविक स्वरूप को समझ सकते हैं। साथ ही उसका ऐतिहासिक महत्त्व भी स्पष्ट हो जाता है। कवि की कुशलता भी इसी में होती है कि वह कथावस्तु से सम्बन्धित युग की अवतारणा नाटक में स्वाभाविकता के साथ कर सके। ऐतिहासिक नाटककार का दायित्व तो इस दृष्टि से और भी अधिक होता है। हिन्दी में प्रसाद इस दृष्टि से सफल नाटककार कहे जा सकते हैं। उनके नाटको में हमें कथावस्तु से सम्बन्धित युग की मार्मिक, सही और स्पष्ट भाँकी मिलती है।

अभिनेयता

अभिनेयता नाटक की प्राणभूत विशेषता है। वास्तव में नाटक को नाटकत्व प्रदान करने का श्रेय इसी को है। इसीलिए इसके लिए नाटकीयता शब्द का प्रयोग भी पर्याय के रूप में किया जाता है। नाटकीयता की दृष्टि से आजकल के नाटक प्राचीन नाटको की अपेक्षा बहुत पिछड़े हुए हैं।

अभिनय की व्युत्पत्ति—अभिनय शब्द अभिपूर्वक 'नी' धातु से बना है। अभिनय का अर्थ होता है मम्मुख ले जाना। नाट्यशास्त्र में अभिनय को स्पष्ट करते हुए लिखा है, रूपक के प्रयोग, शाखा भाषण के पूर्व या कथोपकथन के समय पात्र का करावर्तन, अंग भिर, हाथ, कटि आदि की भगिमाएँ, उपाङ्ग पलक नाभिका आदि की चेष्टा से युक्त जो प्रक्रिया कवि भावों को सामाजिक के सम्मुख रखता है उसे अभिनय कहते हैं (ना शा० ८/६/७)। विश्वनाथ ने 'भवेदभिनयोऽवस्थानुकार' लिखा है।

अभिनय की मृदु तोत आचार्य द्वारा दी गई परिभाषा भी महत्त्वपूर्ण है। उन्होंने लिखा है जो कला सामाजिक का ध्यान इस नीमा तक आकृष्ट करले कि अन्य विषयों का उसे ध्यान भी न रहे, उसे अभिनय कला कहेंगे।

अभिनय की उपर्युक्त परिभाषाओं से यह स्पष्ट प्रकट होता है कि भारत में अभिनय की सबसे प्रमुख विशेषता है सामाजिकों के चित्त को पूर्णतया आकृष्ट कर लेना। सामाजिक के चित्ताकर्षण की प्रक्रिया चतुर्मुखी हो सकती है। इसीलिए अभिनय चार प्रकार के बताए गए हैं—आंगिक, वाचिक, आहार्य और सात्त्विक। विविध अंगों की प्रक्षेपण प्रक्रिया को आंगिक और गीत प्रबन्धादि के पाठ को वाचिक, भूषणादि की नाज-मञ्जा को आहार्य और खेद, स्तम्भ, रोमाञ्चादि को सात्त्विक अभिनय कहते हैं। इस प्रकार स्पष्ट होता है कि जिन नाटको में सामाजिक के चित्ताकर्षण उपर्युक्त चतुर्विध सामग्री होती है उसी को अभिनेय नाटक कहते हैं।

ऊपर सामाजिक के चित्ताकर्षण की जिस चतुर्विध प्रक्रिया का वर्णन किया गया है। वह प्राचीन काल के नाटको के सम्बन्ध में ही अधिक लागू होती है नवीन

कोटि के नाटक के सम्बन्ध में कम । आज हिन्दी का नाटक भरतकालीन नाटको से बहुत सी बातों में विलक्षण हो गया है । पाश्चात्य नाट्य-कला ने उसकी रूपरेखा ही बदल दी है । यही कारण है कि आज अभिनेयता की मान्यताएँ भी बदल गई हैं । सच्चे अभिनेय नाटक में निम्नलिखित बातों पर विचार करना चाहिए—

नाटक रचना सम्बन्धी विचारणीय बातें—

- (१) नाटक का रूप और आकार,
- (२) दृश्य और अंको के विभाजन में सन्तुलन,
- (३) रस और साधारणीकरण की निष्पत्ति,
- (४) क्रिया-व्यापार का प्रवेग और प्रवाह,
- (५) अनुभावों तथा सात्विक भावों का निर्देशन,
- (६) कथोपकथनों का सौष्ठव,
- (७) नृत्य और गीत,
- (८) भाव, भाषा और साहित्यिकता, और
- (९) वर्ज्य दृश्यों का प्रदर्शन ।

रंग शिल्प सम्बन्धी विशेषताएँ—

- (१०) उपर्युक्त आलेखन,
- (११) अलकरण और परिधान, तथा
- (१२) प्रकाश की व्यवस्था ।

(१) नाटक का रूप और आकार—नाटक का सामान्य अर्थ होता है अभिनेय रचना । अनभिनेय रचना और अभिनेय रचना में सबसे बड़ा अन्तर रूप और आकार का होता है । अभिनेय रचना का लक्ष्य रंगमंच पर उसका चाक्षुष प्रत्यक्षीकरण करना होना है । दर्शक लोग उसे देखकर तृप्ति लाभ करते हैं । इसीलिए उसका दूसरा नाम दृश्य-काव्य भी है । सफल दृश्य-काव्य वही हो सकता है, जिसे दर्शक एक बैठक में सरलता से देख सके । एक बैठक में दर्शक अधिक से अधिक तीन-चार घंटे तक बैठ सकता है । इसके बाद सरस से सरस रचना भी दर्शक को असह्य प्रतीत होने लगती है । इसका अर्थ यह हुआ कि अभिनेय नाटक का रूपाकार अधिक से अधिक इतना बड़ा होना चाहिए कि सरलता से तीन-चार घंटों के अन्दर ही अभिनीत किया जा सके ।

तीन-चार घंटे में वही नाटक अभिनीत हो सकता है जो अधिक से अधिक २०० पृष्ठों में हो । अंक भी पाँच से अधिक नहीं होने चाहिए । प्रत्येक अंक में दृश्यों की संख्या भी तीन से अधिक न हो । दृश्य भी ऐसा ही जो १० से १२ मिनट के अन्दर ही अन्दर सरलता से प्रदर्शित किया जा सके । इससे बड़े रूपाकार के नाटक अभिनेय के अयोग्य होते हैं । हाँ, इनसे छोटे नाटक अधिक सफलता से अभिनीत हो सकते हैं ।

दृश्य और अंको के विभाजन में सन्तुलन—अभिनेय नाटक लिखने वाले

नाटककार को नाटक के दृश्यों और अंकों के विभाजन के सन्तुलन पर ध्यान देना चाहिए। नाटकों के अंकों और दृश्यों का क्रम इस प्रकार रखा जाना चाहिए कि दर्शक का जो न ऊबे और नाटक की रोचकता बनी रहे। अंकों और दृश्यों का क्रम वस्तु-विन्यास के अनुरूप रहना चाहिए। फल-प्राप्ति हो जाने के आस-पास या कार्य के चरम सीमा के आस-पास अंक और दृश्य बड़े हो सकते हैं किन्तु बाद में अंक और दृश्य दोनों छोटे हो जाने चाहिए। इनके बाद के अंक और दृश्य यदि बड़े रखे जायेंगे तो नाटक बोझिल हो जायगा, और दर्शकों का मन ऊब जायगा। अतः नाटक-रचना करते समय दृश्यों और अंकों के नियोजन में सन्तुलन रखना चाहिए।

दृश्यों की सजावट—अभिनेय नाटकों में दृश्यों की सजावट दृश्य के अनुरूप होनी चाहिए। जैसे मान लीजिए कि मध्यवर्गीय मगीत प्रिय नायिका का कमरा दिखाना है तो उनमें उसी के अनुरूप सजावट दिखाई जायगी। साधारण सोफा बेठ, मेज पर एक और रेडियो सेट तथा एक कोने में मितार व तबले आदि दिखाए जाने चाहिए। इसी प्रकार दृश्यों की सजावट में सदैव औचित्य और अनुरूपता का ध्यान रखना चाहिए।

रस और साधारणीकरण—नाटक दृश्य काव्य है। उसका लक्ष्य सामाजिकों के कला-श्रान्त मन का रजन करना है। रजन वही काव्य करता है जिसमें रस की अवस्थिति होती है। यही कारण है कि नाटक का प्राण रस कहा गया है। रसानुभूति साधारणीकरण की अवस्था में ही हो सकती है। यही कारण है अभिनेय नाटकों की सफलता साधारणीकरण की पूर्णता पर अवलम्बित रहती है। साधारणीकरण की व्याख्या रस सम्प्रदाय के प्रमग में की जा चुकी है। साधारणीकरण वस्तु में रसानुभूति की वह अवस्था है जिसमें दर्शकों को ममत्त्व-परस्त्व आदि किसी भी प्रकार के भेद-भाव का बोध नहीं रहता है वह परस्त्व में भी पूर्ण ममत्त्व की अप्रत्यक्ष अनुभूति करने लगता है। यही कारण है कि लोक के राम और नीता दर्शकों के अपने सम्बन्धी लगने लगते हैं। इसीलिए दर्शक उनके दुःख में दुःख और सुख में सुख अनुभव करने लगता है। यह स्थिति ही साधारणीकरण की अवस्था है। अभिनेय नाटकों की सफलता साधारणीकरण की अवस्था के उत्पादन में है। साधारणीकरण की अवस्था तभी उत्पन्न होती है जब कवि नञ्चा भावुक मनोवैज्ञानिक होता है। नञ्चा भावुक कवि वही है जिसे जीवन और जगत की मार्मिक परिस्थितियों का बोध हो तथा पर-मवेदना की अपूर्व क्षमता हो। अभिनेय नाटक की रचना में कवि को और भी अधिक मजग और जागरूक रहना पड़ता है। वह उगमें अधिकतर ऐसी ही परिस्थितियों की योजना करता है जो मार्मिक और भावपूर्ण हो। कहने का अभिप्राय यह है कि वे जिन नाटकों में जितनी अधिक भावपूर्ण और मार्मिक स्थितियों की योजना की जायगी वह नाटक उतना ही अधिक अभिनेय होगा।

क्रिया-व्यापार का प्रवेग और प्रवाह—पाश्चात्य दृष्टि में नाटक में क्रिया-व्यापार का भी विशेष महत्त्व होता है। क्रिया व्यापार शून्य नाटक निरुपलब्ध नाटक नमस्का जाता है। क्रिया-व्यापार के प्रवेग और व्यापार पर अभिनेयता की सफलता निर्भर रहनी है।

जिस नाटक में क्रिया-व्यापार का प्रवेग और प्रवाह बना रहता है उसके अभिनय में एक प्रगति बनी रहती है जिससे दर्शकों का जी नहीं धवड़ाता है। नाटक में सक्रियता लाने के लिए ऐसी घटनाओं की योजना करनी चाहिए जो सार्थक शृंखला-बद्ध और वस्तु के अनुरूप हो।

तार्किक मौलिकता और दरबारी त्वरा वृद्धि से प्रेरित स्वगतोक्ति और सवाद— अभिनेयता की दृष्टि से वह नाटक अधिक सफल होता है जिसकी स्वगतोक्तियाँ और सम्वाद मौलिक, रोचक तथा दरबारी त्वरावृद्धि से प्रेरित हो। इस प्रकार की स्वगतोक्तियों और सम्वादों से एक प्रकार अभिव्यक्तिमूलक चुटोलापन और भाषिकता आ जाती है जो दर्शकों के मन को मुग्ध कर लेती है।

अनुभाव तथा सात्विक भावों का निदर्शन— भारतीय नाट्य-शास्त्र में अभिनय चार प्रकार का बताया गया है—कायिक, वाचिक, आहार्य और सात्विक। सात्विक अभिनेय के अन्तर्गत अन्य भावों और सात्विक भावों के प्रदर्शन की बात आती है। इसके प्रदर्शन से अभिनय में यथार्थता आती है जिससे साधारणीकरण कुछ जल्दी हो जाता है। अतः अभिनेय नाटक में सात्विक और कायिक अनुभवों का स्पष्ट उल्लेख रहता है। रगमच पर उनका प्रदर्शन किया जाता है जिससे अभिनय अधिक स्वाभाविक प्रतीत होने लगता है।

कथोपकथनों का सौष्ठव— नाटक में कथोपकथन भी रहते हैं। अभिनेय नाटकों के कथानक अपनी कुछ अलग विशेषताएँ रखते हैं। वे प्रसगानुकूल सरल, स्वाभाविक, सक्षिप्त, पात्रानुकूल, कथावस्तु और कार्य को प्रगति प्रदान करने वाले तथा पात्रों के चरित्रों को स्पष्ट करने वाले होते हैं।

नृत्य और गीतों का सौन्दर्य— दर्शकों के मन को अधिक से अधिक आकृष्ट करने का नाम ही अभिनय है। दर्शकों के मन को आकृष्ट करने की बहुत बड़ी क्षमता नृत्य और गीतों में होती है। सम्भवतः यही कारण है कि सिनेमा फिल्मों में इनकी योजना अनिवार्य रूप से की जाती है। सच तो यह है कि अधिकांश फिल्मों की सफलता गीत और नृत्यों पर निर्भर रहती है। जिन नाटकों की कथावस्तु असम्बद्ध, उसके चरित्र-चित्रण अस्पष्ट तथा सम्वाद चमत्कार-रहित होते हैं उनमें गीत और नृत्य ही प्राण फूँक पाते हैं। इसके अतिरिक्त बड़े-बड़े नाटकों में जिनमें कई अंक और प्रत्येक अंक में कई-कई दृश्य होते हैं उनमें बहुत से ऐसे स्थल भी आते हैं जहाँ दर्शकों का मन ऊँच उठता है और वह नाटक छोड़कर उठना चाहता है। सफल अभिनेय नाटककार ऐसी परिस्थितियों की पहचान रखता है और ऐसे दुर्बल स्थलों पर चित्ताकर्षक गीत या नृत्य की योजना कर देता है। जिनमें दर्शकों का ऊँचा हुआ मन फिर से रमने लगता है। किन्तु नृत्य और गीतों की योजना केवल मनोरंजनार्थ ही नहीं की जानी चाहिए। उनकी योजना या तो पृष्ठभूमि के रूप में की जानी चाहिए या फिर किसी अस्पष्ट बात को स्पष्ट करने के लिए। उनकी कथावस्तु का पूर्ण सम्बद्ध होना बड़ा आवश्यक होता है। गीत और नृत्य लम्बे कदापि नहीं होने चाहिए नहीं तो वे स्वयं भार रूप बन जाते हैं। नाटक के नृत्यों और गीतों को कथावस्तु के विकास में सहायक होना चाहिए। उनसे पात्रों का चरित्र स्पष्टतर होता

है तो भी अच्छा है। संगीत की योजना पार्श्व से भी की जाती है। संगीत योजना का यह भी एक उपयुक्त ढंग है।

भाव, भाषा और साहित्यिकता—अभिनेय नाटको में भावों का नियोजन इस प्रकार होना चाहिए कि दर्शक उनमें सरलता से तन्मय हो सके। भाव उदात्त और व्यापक होने चाहिए। अभिनेय नाटको की भाषा-शली भी सरल, स्वाभाविक, प्रभावपूर्ण, रोचक और प्रवाहपूर्ण होनी चाहिए। उनमें सहज साहित्यिकता भी होनी चाहिए। हाँ, अभिनेय नाटककार को प्रत्यक्ष साहित्यिकता से वचना चाहिए। इसी प्रकार नाटककार को प्रयत्नपूर्वक दार्शनिक सिद्धान्तों की योजना भी नहीं करनी चाहिए, उनसे नाटक में दुरुहता और भारीपन आने की सम्भावना रहती है। प्रसाद के नाटको में यह दोष है जिसमें उनकी अभिनेयता को धक्का पहुँचा है।

वर्ज्य दृश्यों का अप्रदर्शन—हमारे यहाँ नाट्यशास्त्र में कुछ दृश्य वर्ज्य बताए गए हैं। जैसे किसी का वध दिखाना आलिंगन, चुम्बन आदि। अभिनेय नाटको में इन सबसे वचने की चेष्टा की जानी चाहिए।

रंग सम्बन्धी विशेषताएँ—परिस्थितियों के अनुकूल ध्वनि योजना का भी अभिनेय नाटको में बहुत बड़ा महत्त्व है। परिस्थिति के अनुरूप व्यक्ति की टोन भी बदल जाया करती है। अभिनेयता को परिस्थिति के अनुकूल ध्वनियों का उच्चारण करना चाहिए। वह सरलता से ऐसा तभी कर सकता है जब नाटककार ने उनका यथास्थान निर्देश किया हो। आजकल रंगमंच पर ध्वनि-विस्तार यन्त्र का उपयोग भी किया जाता है। उसको कहीं पर हल्का होना चाहिए और कहीं कठोर इसका बोध होना बहुत आवश्यक होता है। अभिनेय नाटक लिखने वाले को इस बात का भी निर्देश करना चाहिए कि ध्वनि विन्तारक यन्त्र किस प्रकार किस स्थिति पर कहीं प्रयुक्त किया जाय।

उपयुक्त आलेखन—रंगमंच पर नाटक के उपयुक्त आलेखन भी होना चाहिए। यदि कोई धार्मिक नाटक अभिनीत होना हो तो उसके आलेखन में देवता आदि के चित्र होने चाहिए। इसी प्रकार शृंगारिक नाटको के आलेखन शृंगारिक होने चाहिए।

अलंकरण और परिधान—नाटक केवल अवस्थाओं की ही अनुकृति नहीं है। वह वेशभूषा का भी अनुकरण है। देश काल-पात्र और परिस्थिति के अनुरूप अलंकरण और परिधानों का प्रयोग करना नाटको को स्वाभाविकता प्रदान करता है। यह स्वाभाविकता अभिनेयता का प्राण है। मान लीजिए कोई वैदिक युग से सम्बन्धित कथानक के नाटक का अभिनय किया जाता है और उस नाटक के पात्रों को सूट-टूट आदि आधुनिक परिधान पहना दिए जायें तो नाटक की अभिनेयता नफन नहीं होगी। अतः अभिनेय नाटक लिखने वालों को इस ओर भी ध्यान देना चाहिए।

प्रकाश की व्यवस्था—आज के रंगमंच पर अभिनय की नफनता विद्युत्-प्रकाश की समुचित व्यवस्था पर आधारित रहती है। कहीं पर प्रकाश मन्द करना पड़ता है और कहीं तीव्र करना पड़ता है। कभी-कभी उसे अभिनेय और परिस्थिति के अनुरूप

भिन्न-भिन्न शोध भी देने पड़ते हैं। सफल अभिनेय नाटककार को प्रकाश की व्यवस्था का भी निर्देश करना चाहिए।

इन सबसे आवश्यक सुयोग्य प्रेक्षक का होना है। नाट्यशास्त्र में प्रेक्षक की कुछ विशेषताएँ बतायी गई हैं। उसके अनुसार प्रेक्षक वह है जो चरित्रवान, कुलीन, विद्वान्, यश और सुकृत का इच्छुक, पक्षपात-रहित, वयस्क, नाटक के घट अंगों का ज्ञाता, जागरूक सत्यवादी, वासना वेग से प्रभाव विहीन, संगीतज्ञ, अभिनय के प्रसाधनों से परिचित, सवाद की भाषा से भिन्न, चार प्रकार के अभिनय का ज्ञाता, व्याकरण, छंद-शास्त्र आदि का पंडित, धर्मार्त्मा, भावो और भावनाओं का अनुभवी हो।

संस्कृत नाट्यशास्त्र में रूपक के भेद-प्रभेद

संस्कृत साहित्य में हमें दो प्रकार की नाट्य विधाएँ मिलती हैं—(१) रूपक और (२) उपरूपक। रूपक नाट्य के भेद कहे गए हैं और उपरूपक नृत्य के। रूपको की सख्या के सम्बन्ध में आचार्यों में मतभेद है। नाट्य-शास्त्र के दस रूपक गिनाए गए हैं। नाम क्रमशः नाटक, प्रकरण, अंक, व्यायोग, भाण, समवकार, वीथी, प्रहसन, डिम और ईहामृग है। उसमें अंक के लिए उत्सृष्टाक का अभिधान भी प्रयुक्त किया गया है। इनके अतिरिक्त भरत मुनि ने नाटक और प्रकरण के योग से नाटो की उत्पत्ति बतलाई है। अग्नि पुराण में हमें रूपक और उपरूपक सम्बन्धी भेद नहीं दिखाई पड़ता। उसमें सत्ताइस नाटकों का उल्लेख किया गया है। उनमें दस रूपक और मंत्रह उपरूपक सन्निविष्ट है। दशरूपककार ने भरत के अनुकरण पर रूपक के दस भेद माने हैं। 'काव्यानुशासन' और 'नाट्य-दर्पण' नामक ग्रन्थों में रूपको की सख्या दस से बढ़ाकर बारह कर दी गई है। काव्यानुशासनकार ने नाट्य के दस भेदों में नाटिका और सट्टक दो प्रकार और जोड़ दिए हैं। नाट्य दर्पण में हमें सट्टक के स्थान पर प्रकरण का उल्लेख मिलता है। 'भाव प्रकाशम्' में दशरूपक और नाट्य-शास्त्र में परिगणित रूपक के दस भेदों को ही मान्यता दी गई है। इस ग्रन्थ में नाटिका का उद्भव नाटक और प्रकरण के योग से माना गया है। साहित्य-दर्पण में रूपक के नाट्य-शास्त्र वाले दस भेद ही स्वीकार किए गए हैं। विश्वनाथ ने नाटिका की गणना उपरूपको में की है। इस प्रकार हम देखते हैं कि संस्कृत नाट्य-शास्त्र में रूपको की सख्या के सम्बन्ध में बड़ा मतभेद है। किन्तु एक बात बहुत स्पष्ट है, वह यह कि नाट्य-शास्त्र और दशरूपक में वर्णित रूपको के दस भेद प्रायः सभी को मान्य हैं। अतएव यहाँ पर हम उन्हीं दशरूपको का वर्णन करेंगे। उनमें नाम नाटक, प्रकरण, भाण, प्रहसन, डिम, वीथी, समवकार, व्यायोग, अंक और ईहामृग हैं।

नाटक का नाम रूपको में सर्वप्रथम लिया जाता है क्योंकि प्रकरणादिक अन्य रूपको के लक्षण नाटक के आधार पर ही निर्धारित किए गए हैं। इसके अतिरिक्त रूपक के प्राणभूत तत्त्व रस की पूर्ण प्रतिष्ठा भी इसी में पाई जाती है। सम्भवतः इन्हीं कारणों से किसी ने 'काव्येषु नाटक श्रेष्ठम्' लिख डाला है। दशरूपककार बनभय ने नाटक की विशेषताओं का निश्चयण दो दृष्टियों से किया है—प्रारम्भिक

विशेषनाएँ तथा वैधानिक विशेषताएँ। दृश्यरूपककार ने नाटक के प्रारम्भिक विधानों का वर्णन इन प्रकार किया है—“नाटक में सबसे पहले सूत्रधार के द्वारा पूर्व-रंग का विधान होना चाहिए। सूत्रधार के चले जाने पर उसी के मद्दश दूसरे नट के द्वारा स्थापना, आमुख या प्रस्तावना की जानी चाहिए। स्थापक को चाहिए कि दिव्य वस्तु की दिव्य होकर, मर्त्य की मर्त्य होकर तथा मिश्र वस्तु की दोनों में से किसी एक का रूप धारण कर स्थापना का विधान करे। स्थापना वस्तु, बीज, मुख अथवा पात्र इनमें से किसी एक की सूचना देने वाली होनी चाहिए। पुनश्च किसी ऋतु का आश्रय लेकर भाग्यी वृत्ति ने सन्निवद्ध रगम्यल को आमोदित करने वाले श्लोको का पाठ करे। इस प्रारम्भिक दृश्य में वीर्यगो अथवा श्रमुत्रागो की योजना भी की जानी चाहिए। आमुख का विधान करते समय सूत्रधार नटा, मांश्रिप या विदूषक ने अपने मलाप के मध्य कथा का सकेत कर देता है। आमुख स्थापना या प्रस्थापना के भी तीन प्रकार होते हैं—इनके नाम क्रमशः कयोद्घात, प्रवृत्तक, प्रयोगातिशय हैं। जहाँ सूत्रधार के इतिवृत्त से सम्बन्धित उसी के वाक्य या अर्थों को लेकर किसी पात्र का प्रवेश कराया जाता है, वहाँ कयोद्घात नामक आमुखाग माना जाता है। प्रवृत्तक वहाँ पर होता है, जहाँ कान की समानता को लेकर श्लेष में किसी पात्र के आगमन की सूचना दी जाती है। प्रयोगातिशय में सूत्रधार इन शब्दों को कहते हुए कि ‘यह वह है’ किसी पात्र का प्रवेश करना है। आमुख के यह अंग वीथी के भी अंग माने जाते हैं।

नाटक की कथावस्तु का चुनाव इतिहास में ही किया जाना चाहिए। चुनाव करते समय कवि का कर्तव्य होता है कि वह मूल कथा के उन अर्थों का जो रस अथवा नायक के विरोध में पड़ते हैं या तो परिहार कर दे या फिर उनमें आवश्यक परिष्कार कर दे। वस्तु का विश्वास कार्याविश्याओं, अर्थ-प्रकृतियों और मधियों के अनुसूप किया जाना चाहिए। कथा के बीच में विष्कम्भक आदि का भी नियोजन होना चाहिए।

नाटक के नायक का वीरोदात्त गुणों में विशिष्ट होना नितान्त आवश्यक होता है। धनजय के अनुसार वह प्रतापशाली, कीर्ति की इच्छा करने वाला, देवत्रयी का जाना और रत्नक, उच्चवर्ग वाला कोई राजपि अथवा देवी पुरुष होना चाहिए।

नाटक का प्राण रस होता है। उसमें वीर, शृंगार की अंगीकृति में तथा अन्य रसों की अंगों के रूप में प्रतिष्ठा होनी चाहिए। इसमें निर्वहण सधि में अद्भुत रस का होना आवश्यक समझा जाता है।

नाटक में रगमच पर कुछ बातों का प्रदर्शन वर्जित माना गया है। प्रमुक्त वर्जित दृश्य द्वार का मार्ग बध, युद्ध, राज्य और देश-विप्लव, घेरा डालना, भोजन, न्दान, नुरत, अट्टलेपन और वस्त्र ग्रहण आदि माने गए हैं। अधिकारी नायक का वध तो रगमच पर किसी भी प्रकार नहीं दिखाना चाहिए। आवश्यक का परित्याग भी नहीं करना चाहिए। यदि आवश्यकता पड़ जाय तो दैवकार्य या पितृकार्य आदि वर्जित दृश्य भी दिखाए जा सकते हैं।

नाटक पाँच अंश से दस अंश तक का हो सकता है। पाँच अंशों का नाटक

छोटा कहा जाता है और दस अंको का बड़ा। एक अंक में एक ही दिन एक ही प्रयोजन से किए गए कार्यों का प्रदर्शन होना चाहिए। प्रत्येक अंक का नायक से सम्बन्धित होना भी आवश्यक होता है। नायक के अतिरिक्त एक अंक में दो या तीन पात्र और भी हो सकते हैं। किन्तु इन पात्रों का अंक के अन्त में निकल जाना आवश्यक होता है। अंक में पताका-स्थानों का भी समावेश करना चाहिए। इसमें बिन्दु की अवस्थिति तथा बीज का परामर्श भी होना चाहिए। संक्षेप में दशरूपक के अनुसार नाटक के लक्षण यही हैं।

नाट्य-शास्त्र के अन्य ग्रन्थों में भी नाटक के स्वरूप का विवेचन किया गया है। यहाँ पर हम उन ग्रन्थों में दी गई नाटक सम्बन्धी उन बातों का संकेत कर देना चाहते हैं जो दशरूपक में वर्णित विशेषताओं से या तो भिन्न है, या अधिक। नाट्य-शास्त्र में नायक के लिए 'दिव्याश्रयोपेतम्' का विशेषण प्रयुक्त किया गया है। अभिनवगुप्त ने उसका अर्थ देव पुरुष किया है। काव्यानुशासनकार ने अभिनवगुप्त का खण्डन करते हुए लिखा है कि दिव्याश्रयोपेतम् से आचार्य का अभिप्राय देवी पुरुष से न था। उन्होंने इसका प्रयोग देवी सहायता के अर्थ में किया था। नाटक का नायक वास्तव में मनुष्य ही होना चाहिए। नायिका उर्वशी आदि मनुष्येतर स्त्री भी हो सकती है। नायक की दृष्टि से नाट्यदर्पणकार का मत भी विचारणीय है। उसका कहना है कि नायक का क्षत्रिय होना आवश्यक है। चाहे वह नृपतेर ही क्यों न हो। भाव प्रकाशकार का मत अन्य आचार्यों से भिन्न है। उसने सुबन्धु का आश्रय लेते हुए लिखा है कि नाटक के पाँच भेद होते हैं—पूर्ण प्रशान्त, भास्वर, ललित, समग्र और पूर्ण नाटक। अन्तिम प्रकार का वर्णन करते हुए उसने लिखा है कि उसमें पाँचों सन्धियों की योजना की जाती है। सन्धियों के नाम भी उसमें नए दिए हैं। वे क्रमशः न्यास, समुद्भेद, बीजदर्शन और अनुदिष्ट सहार हैं। इसी प्रकार अन्य नाटक प्रकारों के लक्षण भी इस ग्रन्थ में अपने ढंग पर गिनाए गए हैं। विस्तार भय से यहाँ पर उन सब का उल्लेख नहीं किया जा रहा है। नाटक के सम्बन्ध में साहित्य-दर्पण की भाँति एक बात उल्लेखनीय है, वह है अंको के क्रम-विन्यास की। उसके अनुसार नाटक के अंको का क्रम-विन्यास गोपुच्छ शैली पर होना चाहिए। क्रमशः अंको का छोटा होते जाना ही 'गोपुच्छ शैली' है। इस प्रकार हम देखते हैं कि नाटक के सम्बन्ध में हमें दो परम्पराएँ मिलती हैं। एक परम्परा भरतमुनि की है और दूसरी सुबन्धु की। भरतमुनि की परम्परा का पोषण अधिकांश आचार्यों ने किया है। सुबन्धु की परम्परा उसके नाट्य-शास्त्र सम्बन्धी ग्रन्थ के साथ ही लुप्त हो गई है। "काव्यानुशासन" नामक ग्रन्थ में उसका थोड़ा-बहुत आभास मिलता है। भरतमुनि की परम्परा के अनुरूप मस्कृत में बहुत से मफल नाटक मिलते हैं। उदाहरण रूप में 'अभिज्ञान शाकुन्तलम्' 'उत्तररामचरित' आदि का उल्लेख किया जा सकता है।

प्रकरण की रूपरेखा नाटक से भिन्न होती है। घनजय के अनुसार प्रकरण की कथावस्तु कवि-कल्पित होनी चाहिए। उसका नायक मन्त्री, ब्राह्मण या वैश्य भी हो सकता है। उसका धीर प्रशान्त होना भी आवश्यक होता है। उसकी प्रयोजन-सिद्धि आपत्तियों से बाधित चित्रित की जानी चाहिए। उसकी प्रकृति वर्मप्रिय

ज्ञानी चाहिए। प्रकरण की नायिकाएँ दो प्रकार की हो सकती हैं : कुलवधू और चेश्या। दोनों की योजना एक साथ भी की जा सकती है। इसी आधार पर धनजय ने प्रकरण के तीन भेद माने हैं, कुलवधू प्रधान, चेश्या प्रधान और उभय प्रधान। शेष बातों में प्रकरण नाटक के नदृश ही होता है। नाट्य-शास्त्र को प्रकरण सम्बन्धी उपर्युक्त सभी बातें मान्य हैं। उसमें अक्रो का विधान और कर दिया गया है। उसके अनुसार प्रकरण में पाँच से दस अक्र तक हो सकते हैं। नाट्यदर्पणकार ने नायक के सम्बन्ध में दशरूपक और नाट्य-शास्त्र दोनों ने भिन्न मत प्रतिपादित किया है। उसके अनुसार प्रकरण का नाटक धीर, प्रशान्त ही नहीं, धीरोदात्त भी हो सकता है। नाट्य-दर्पण में नायिका के सम्बन्ध में नया दृष्टिकोण प्रस्तुत किया गया है। उसके अनुसार नायिका नीच जाति की भी हो सकती है। प्रकरण के भेदों के सम्बन्ध में भी मतभेद है। काव्यानुशासन और नाट्य-दर्पण नामक ग्रन्थों में प्रकरण के तीन भेदों के स्थान पर सात भेद गिनाए गए हैं। विस्तार-भय से यहाँ पर उनका उल्लेख नहीं किया जा रहा है। 'मृच्छकटिक' प्रकरण का सुन्दर उदाहरण माना जाता है।

अब भाण नामक रूपक पर विचार कर लेना चाहते हैं। इसमें विट् (एक कला-पारंगत व्यक्ति) द्वारा किनी एक ऐसे धूर्त चरित्र का, जिससे या तो उसका स्वयं साक्षात्कार हुआ हो या उसके सम्बन्ध में उसने किसी दूसरे से सुना हो, वर्णन किया जाता है। यहाँ सम्बोधन, उक्ति, प्रत्युक्ति आदि में वीर रस द्योतन, शौर्य आदि और शृंगार रस सूचक सौभाग्य आदि का सन्निवेश आकाश भाषित से किया जाता है। इसका कारण विट् के अतिरिक्त दूसरे पात्र का न होना है। इसमें अधिकतर भारती वृत्ति का ही आश्रय लिया जाता है। सव्यगो में युक्त सन्वियों की योजना भी इसकी प्रधान विशेषता है। इसकी वस्तु भी कल्पित होती है। उसमें लास्य के दमो अंगों की प्रतिष्ठा भी रहती है। नाट्य-शास्त्र ने धूर्त चरित्र के आधार पर भाण के दो भेद किए हैं—(१) आत्माभूतशमी—वह जिसमें नायक अपने अनुभवों का वर्णन करता है और (२) परमश्रद्धा वर्णन विशेष—वह जिसमें दूसरे के अनुभवों का वर्णन किया जाता है। नाट्य-शास्त्र से यह भी ध्वनि निकलती है कि भाण एकांकीरूपक है। काव्यानुशासन में भाण के सम्बन्ध में एक बात और कही गई है। उसके अनुसार इसकी रचना साधारण लोगों के लिए हुआ करती है। नाट्य-दर्पण में भाण के रस पक्ष पर विशेष विचार किया गया है। इसके अनुसार भाण शृंगार-रस प्रधान होता है और वीर तथा हास्य गौण होते हैं। भाव प्रकाशनकार ने उसमें केवल शृंगार का होना ही आवश्यक माना है। उसके अनुसार उसमें अन्य रस नहीं होने चाहिए। साहित्य-दर्पण के अनुसार भाण के उदाहरण रूप में 'लीला मधुर' नामक रचना ली जा सकती है।

प्रहसन भाण से मिलता-जुलता होता है। मिलता-जुलता कहने का आशय यह है कि प्रहसन और भाण दोनों में वस्तु, सन्धि, सन्वयग और लास्य आदि एक जैसे होते हैं। नाट्य-शास्त्र में इसके दो भेद माने गए हैं—(१) युक्त और (२) सकीर्ण। साहित्य-दर्पणकार ने सकीर्ण प्रहसन में दो अक्रों का होना बतलाया है।

रसार्णव सुधाकर का मत सबसे अलग है। उसके अनुसार भाण में दस तत्त्व प्रधान होते हैं। उनके नाम क्रमशः अवगलित, अवस्कन्ध, व्यवहार, विप्रलभ, उपपत्ति, अनूत, विभ्राति, भय, गद्गद्वाक् और प्रलाप है। यहाँ पर स्थानाभाव के कारण इन सबकी व्याख्या नहीं हो सकती। इनके लिये मूल ग्रन्थ देखना चाहिए।

दशरूपको में से एक रूपक डिम भी है। काव्यानुशासन के अनुसार डिम के लिए द्विम्ब और विद्रोह नामक शब्द भी प्रयुक्त होते हैं। डिम का अर्थ होता है सघात, सघात का अर्थ होता है एक तो घात व प्रतिघात और दूसरा समूह। मैं समूहपरक अर्थ लेने के पक्ष में हूँ। इसमें नायको के क्रिया सघात का प्रदर्शन किया जाता है। इसलिए इसे डिम कहते हैं। डिम में प्रस्तावना आदि बातें नाटक के सदृश ही होती हैं। इसका इतिवृत्त प्रसिद्ध होता है। कैशिको को छोड़कर उस शेष में सभी वृत्तियाँ उपनिबद्ध रहती हैं। देव, गन्धर्व, यक्ष, राक्षस और महासर्प आदि इसके नेता होते हैं। इसमें भूत, प्रेत, पिशाच आदि सोलह अत्यन्त उद्धत पात्र नियोजित किये जाते हैं। शृंगार और हास्य को छोड़कर शेष ६ रसों की प्रतिष्ठा होती है। इसमें माया, इन्द्रजाल, सगम, क्रोध, उद्भ्राति इत्यादि चेष्टाएँ, सूर्य, चन्द्र, उपराग आदि घटनाएँ प्रदर्शित की जाती हैं। इसमें चार अंक होते हैं। विमर्श को छोड़कर शेष सभी सन्धियाँ भी रहती हैं। नाट्य-शास्त्र में भी डिम के लगभग यही लक्षण बतलाए गए हैं। अन्य नाट्याचार्यों ने भी उनका समर्थन किया है। भरतमुनि के अनुसार 'त्रिपुरदाह' नामक नाटक आदर्श डिम का उदाहरण है।

वीथी नामक नाट्य-रूप भी कम प्रसिद्ध नहीं है। वीथी का अर्थ है मार्ग या पक्कि। इसमें सध्यगो की पक्कि रहती है, इसीलिए इसे वीथी कहा जाता है। इसमें अको की सख्या भाण के समान ही मानी गई है। इसमें शृंगार रस का पूर्ण परिपाक न हो सकने के कारण उसकी सूचना दी जाती है। अन्य रसों का स्पर्श भी रहता है। शृंगार रस के औचित्य विधान के लिए कैशिकी वृत्ति की योजना की जाती है। इसमें सन्धियों के अग भाण के सदृश ही नियोजित किए जाते हैं। प्रस्तावना के बतलाए हुए उद्घापक इत्यादि अंगों की निबन्धना भी होती है। इसमें पात्र दो से अधिक नहीं होते। नाट्य-शास्त्र में भी वीथी के प्रायः ये ही सब लक्षण बतलाए गए हैं। उसमें इतना और स्पष्ट कर दिया गया है कि वीथी में तेरह वीथ्यगो की योजना अवश्य की जानी चाहिए। 'मालविका' नामक रचना वीथी का उदाहरण मानी जाती है।

समवकार भी एक रूपक है। इसमें कई नायकों के प्रयोजन एक साथ समव-
कीर्ण रहते हैं। इसीलिए इसे समवकार कहते हैं। नाटक के सदृश इसमें भी आमुख आदि का विधान रहता है। इसका इतिवृत्त पौराणिक देवताओं तथा राक्षसों में सम्बन्धित होता है। विमर्श सन्धि को छोड़कर शेष सभी सन्धियों की योजना की जाती है।

वृत्तियों में कैशिकी का प्रयोग प्रधान रहता है। इसमें धीरोदात्तादि गुण सम्पन्न वारह नायक होते हैं। उनके फल भी पृथक्-पृथक् होते हैं। इनमें वीर रस की प्रधानता होनी है। इसमें अंक केवल तीन ही रहते हैं। तीन कपट, तीन शृंगार

और तीन विद्रवों की योजना के कारण समवकार अन्य रूपको से विलकुल भिन्न होता है। इसमें सन्धियों का नियोजन भी एक विशेष क्रम से किया जाता है। पहले अंक में मुख और प्रतिमुख इन दो सन्धियों से युक्त बारह नाट्यों का होना आवश्यक समझा जाता है। दूसरे अंक में चार और तीसरे अंक में दो नाट्यों की योजना की जाती है। इसमें वीथ्यगो का सन्निवेश भी रहता है। दशरूपक के अनुसार समवकार के लक्षण यही है। दशरूपककार ने नाट्य शास्त्र का ही अनुगमन किया है। अतएव दोनों के लक्षणों में कोई परस्पर मतभेद नहीं है। भावप्रकाशम् और साहित्य-दर्पण में सन्धियों के नियोजन का क्रम कुछ और अधिक स्पष्ट कर दिया गया है। उनके अनुसार पहले में दो, दूसरे में तीन और तीसरे में विमर्श को छोड़कर शेष सभी सन्धियों की योजना की जाती है।

व्यायोग उस रूपक को कहते हैं जिसका इतिवृत्त प्रख्यात हो और नायक धीरोदात्त हो। इसमें गर्भ और विमर्श इन दो सन्धियों को छोड़कर शेष तीनों सन्धियों की योजना की जाती है। डिम के सदृश इसमें रस भी प्रदीप्त रहते हैं। इसमें स्त्री निमित्तक सग्राम दिखाने की प्रथा नहीं है। यह एकाकी रूपक है। इसमें केवल एक दिन की घटनाएँ ही चित्रित की जाती हैं। नाट्य-शास्त्र के अनुसार इसका नायक कोई दैवी पुरुष या राजा होना चाहिए। काव्यानुशासन से यह भी पता चलता है कि इसमें नायिकाएँ नहीं होती। यदि स्त्री पात्रों को लाना ही चाहे तो दो-एक दासियों की अवतारणा की जा सकती है।

अक नामक रूपक में कथावस्तु तो प्रख्यात ही होती है, किन्तु कवि अपनी कल्पना से उसको विस्तृत कर देता है। करुण रस की प्रधानता होती है। साधारण वर्ग के पात्र होते हैं। नायक भी कोई साधारण व्यक्ति ही बनाया जाता है। इसमें स्त्री पात्र भी कई होते हैं और उन स्त्री पात्रों का उसमें विलाप दिखलाया जाता है।

ईहामृग नामक रूपक की कथावस्तु मिश्र अर्थात् प्रख्यात और कवि-कल्पित दोनों ही होती है। इसमें चार अंक और तीन सन्धियाँ होती हैं। नायक और प्रतिनायक दोनों की कल्पना उसमें की जाती है। एक मनुष्य होता है और दूसरा दैवी पुरुष। दोनों ही व्यक्ति इतिहास-प्रमिद्ध होते हैं। प्रतिनायक का धीरोदात्त होना आवश्यक होता है। कार्य-ज्ञान के उलट-फेर से अनुचित कार्य किया करता है। कभी-कभी न चाहने वाली दिव्य स्त्री के अपहरण इत्यादि के द्वारा चाहने वाले नायक का शृंगाराभास भी कुछ-कुछ प्रदर्शित करना चाहिए। किसी बहुत बड़ी उत्तेजना की स्थिति को लाकर किसी वहाने में युद्ध का टल जाना भी दिखाना चाहिए। महात्मा के वध की स्थिति उत्पन्न करके भी उसका वध न करवाना सफल कलाकार का लक्षण होता है।

संक्षेप में दशरूपकों के लक्षण वर्णित किए गए, अब उपरूपकों पर विचार करेंगे। उपरूपक नृत्य के भेद माने जाते हैं। इन उपरूपकों का वर्णन न तो नाट्य-शास्त्र में मिलता है और न दशरूपक में ही। दशरूपक के टीकाकार घनिक ने 'प्रमगवश केवल सात उपरूपकों का निर्देश किया है। उनके नाम क्रमशः इस प्रकार हैं—डोम्वी, श्रीगदित, भाण, प्रस्थान, रासक और काव्य। कौथ के अनुसार नाट्य-शास्त्र

मे भी लगभग पन्द्रह उपरूपको का यत्किंचित् परिवर्तन के साथ वर्णन मिलता है। काले का मत भी कीथ से मिलता-जुलता है। उसने लिखा है कि नाट्य-शास्त्र मे हमे बहुत से ऐसे पारिभाषिक शब्द मिलते हैं, जिनका विकास बाद मे रूपको के अभिधान से हो गया है। उपरूपको के नामो का सर्वप्रथम उल्लेख हमे अग्निपुराण मे मिलता है। किन्तु इसमे केवल सत्रह भेदो के नाम ही दिये गए है। इनके स्वरूप की व्याख्या भी नहीं की गई है। वे क्रमश इस प्रकार है—नाटक, नाटिका, सट्टक, शिल्पक, कर्ण, दुर्मल्लिका, प्रस्थान, भाणिका, भाणी, गोष्ठी, हल्लीशक, काव्य, श्रीगदित, नाट्यरासक, रासक, उल्लोप्यक और प्रेक्षण। भाव प्रकाशम् मे बीस उपरूपको का उल्लेख किया गया है। उनके नाम है—क्रमश तोटक, नाटिका, गोष्ठी, सलाप, शिल्पक, डोम्बी, श्रीगदित, भाणी, काव्य प्रेक्षणक, सट्टकम्, नाट्यरासकम्, रासक, उल्लोप्यक, हल्लीश, दुर्मल्लिका, मल्लिका, कल्पवल्ली और परिजातक। इनमें से उन्नीस के स्वरूप की व्याख्या तो इस ग्रन्थ मे की गई है। किन्तु सट्टक की व्याख्या करना किसी कारण मे ग्रन्थकार भूल गया है। नाट्य-दर्पण मे केवल चौदह उपरूपक ही मिलते हैं। उनके नाम क्रमश सट्टक, श्रीगदितम्, दुर्मल्लिता, गोष्ठी, हल्लीशक, नर्तनक, प्रेक्षणक, रासक, नाट्यरासक, काव्य भाणक और भाणिका है। साहित्य-दर्पणकार ने केवल अठारह उपरूपक ही माने हैं। आजकल उसी का मत प्रचलित है। उसके द्वारा गिनाए गए उपरूपको के नाम इस प्रकार हैं—नाटिका, तोटक (त्रोटक), गोष्ठी, सट्टक, नाट्यरासक, प्रस्थानक, उल्लाप्य, काव्य प्रेक्षणकम्, रासकम्, सलापकम्, श्रीगदितम्, शिल्पकम्, विलासिका या विनायिका, दुर्मल्लिका, प्रकरणिका, हल्लीश और भाणिका। उपरूपक सम्बन्धी उपर्युक्त उल्लेखो को यदि ध्यानपूर्वक देखा जाय तो प्रकट होगा कि उपरूपको की संख्या बीस से भी अधिक थी। 'भाव-प्रकाशम्' मे जो बीस उपरूपक गिनाए गए है, उनमे अग्निपुराण का कर्ण, नाट्य-दर्पण का नर्तनक, साहित्य-दर्पण का विलासिका और अभिनवगुप्त द्वारा सकेतित तीनो प्रकार सम्मिलित नहीं हैं। 'भावप्रकाशम्' की सूची में यदि ये छ और जोड़ दिए जायें तो उपरूपको की संख्या छब्बीस हो जायगी। विस्तार-भय से यहाँ प्रसिद्ध उपरूपको की स्वरूप व्याख्या ही की जा रही है।

भरतमुनि ने नाटिका का उल्लेख 'नाटी' नाम से किया है। उनके मतानुसार नाटी की उत्पत्ति नाटक और प्रकरण के योग से हुई है। साहित्य-दर्पण मे इसे स्वतन्त्र उपरूपक माना गया है। इसमे स्त्री पात्रो की बहुलता होती है। चार अंक होते हैं और साँग मधुर लास्यो का विधान रहता है। यह शृंगार-प्रधान रचना होती है। इसमें राजा ही नायक हो सकता है। क्रोध, सन्धि और दम आदि भावो को चित्रण किया जाता है। कोई सुलक्षणा स्त्री इसकी नायिका होती है। अभिनवगुप्त ने भरतमुनि के नाटिका सम्बन्धी लक्षणो की व्याख्या करते हुए लिखा है कि आचार्य के मतानुसार नाटिका मे दो नायिकाएँ होती है। एक स्वकीया 'देवी' होती है, दूसरी कोई उच्च कुल की सुन्दरी होती है। क्रोध, प्रमादन और दम्मादि से देवी (पटराना) का सकेत किया गया है और 'राग' सभोगदि से दूसरी नायिका का। दशरूपककार ने भरतकृत लक्षणो का ही विस्तार किया है। उसमे लिखा है कि नाटिका मे कथावस्तु तो

नाटक से लेनी चाहिए, और नायक प्रकरण से। अपने लक्षणों से वह शृंगार रस परिपूरित होनी चाहिए। नाटिका एक अंक से लेकर चार अंक तक की हो सकती है। उसमें स्त्री पात्रों की अधिकता रहती है। केशिकी वृत्ति का प्रयोग आवश्यक समझा जाता है। इसमें दो नायिकाएँ दिखाई जाती हैं, एक ज्येष्ठा और दूसरी मुग्धा। ज्येष्ठा नायक की विवाहिता रानी होती है। वह स्वभाव से प्रगल्भ, गम्भीर और मानिनी होती है। नायक उसके अधीन होता है। वह अपनी दूसरी प्रेमिका से (जो कि मुग्धा नायिका होती है) उसकी इच्छा के बिना समागम भी नहीं कर सकता। इसीलिए नायक को मुग्धा नायिका से मिलने में थोड़ी कठिनाई रहती है। यह मुग्धा नायिका, दिव्य और परमसुन्दरी होती है। वह संगीत आदि कलाओं का अभ्यास करते हुए नायक को हर समय श्रुतिगोचर और दृष्टिगोचर होती रहती है, जिससे नायक का अनुराग उसके प्रति दिन-प्रतिदिन बढ़ता जाता है। भावप्रकाशकार ने नाटिका में विदूषक का होना भी बतलाया है। संस्कृत साहित्य में प्रियदर्शिका, विद्वशालम्बिका आदि नाटिकाएँ बहुत प्रसिद्ध हैं। नाटिका के सदृश ही प्रकणिका भी होती है। दोनों में अन्तर केवल इतना है कि नाटिका में राजकीय प्रणय का वर्णन होता है, और प्रकणिका में व्यापारियों के प्रेम का। प्रकणिका के शेष लक्षण नाटिका के सदृश ही होते हैं।

त्रोटक कुछ आचार्यों के द्वारा नाटक का ही एक भेद माना गया है। जब नाटक में लौकिक और अलौकिक तत्वों का सम्मिश्रण होता है तथा विदूषक का अभाव रहता है तब उसे 'त्रोटक' कहते हैं। साहित्य-दर्पणकार 'भावप्रकाशम्' के लेखक के इस मत से, कि त्रोटक में विदूषक नहीं होना चाहिए, सहमत नहीं है। उनके अनुसार त्रोटक में विदूषक का होना परमावश्यक होता है। भावप्रकाशकार के अनुसार इसमें नौ अंक तक हो सकते हैं। मेनका, नहुष, विक्रमोर्वशीयम् आदि सफल त्रोटक हैं।

भावप्रकाशकार ने सट्टक को भी नाटक का ही एक प्रकार माना है। नाटक का यह प्रकार नृत्य पर आधारित कहा गया है। इसमें कौशिकी और भारती वृत्तियाँ प्रधान रहती हैं। सन्धियाँ इसमें नहीं होती हैं। मागधी, शौरसेनी प्राकृतों का प्रयोग किया जाता है। इसमें अंक नहीं होते हैं, किन्तु फिर भी यह चार भागों में विभाजित किया जाता है।

भाण और भाणिका ये दोनों उपरूपक परस्पर मिलते-जुलते हैं। दोनों में केवल इतना अन्तर होता है कि एक तो स्वरूप और स्वभाव से उद्धत और दूसरा मसृण होता है। भाण की कथावस्तु हरिहर, भवानी, स्कन्द और प्रमथाधिप से सम्बन्धित होती है। क्रिया-व्यापार का वेग इसमें बड़ा तीव्र रहता है। इसमें राजा की प्रशस्तियाँ भी रहती हैं और संगीत का प्राधान्य भी रहता है।

भावप्रकाशम् में 'डोम्बी' का उल्लेख किया गया है इसमें एक अंक होता है। केशिकी वृत्ति होती है, वीर या शृंगार का परिपाक दिखाया जाता है। कुछ लोग डोम्बी को भाणिका का ही दूसरा नाम मानते हैं। अधिकांश आचार्यों ने इसे अलग-अलग माना है।

रासक की स्वल्प-व्याख्या भी 'भावप्रकाशम्' में विस्तार से की गई है। उसके अनुसार उसमें एक अंक, मुहिल्लिष्ट नान्दी, पाँच पात्र, तीन सन्वियाँ, कई भाषाएँ, कैशिकी और भारती वृत्तियाँ सभी वीथ्यग, प्रसिद्ध नायक और नायिकाएँ आदि का होना आवश्यक होता है। भावप्रकाशम् के इन सभी लक्षणों को साहित्य-दर्पणकार ने भी मान्यता दी है।

नाट्यरासक की कुछ अपनी अलग विशेषताएँ होती हैं। साहित्य-दर्पण के अनुसार उसमें एक अंक, बहुताल-लय की स्थिति, उदात्त नायक, उपनायक, शृंगार और हास्य रसों, वामकसज्जा नायिका और लास्यागो का नियोजन रहता है।

ऊपर हम सट्टक, भाण, भाणिका, डोम्बी, रासक, नाट्यरासक आदि प्रसिद्ध उपरूपों का स्पष्टीकरण कर आये हैं। संस्कृत नाट्य-शास्त्र में इनके अतिरिक्त गोष्ठी, उल्लाप्य, काव्य, प्रेक्षण, श्रीगदितम्, विलासिका नामक कुछ प्रसिद्ध एकाकी रूपों का उल्लेख भी पाया जाता है। गोष्ठी में नौ-दस सामान्य पुरुषों और पाँच-छ सामान्य स्त्रियों की भाव-भगिमाएँ चित्रित की जाती है। उल्लाप्य युद्ध-प्रधान होता है। पृष्ठभूमि संगीत इसका प्रमुख लक्षण माना जाता है। काव्य हास्यरस-प्रधान होता है। द्विपादिका, भग्नताल आदि विविध प्रकार की संगीत-विधाओं का इसमें विधान रहता है। प्रेक्षण में सूत्रधार नहीं रहता है। नान्दी और प्ररोचना नेत्र्य के पीछे से विहित की जाती है। श्रीगदित की कथा में सर्वत्र श्री शब्द का प्रयोग रहता है। कुछ लोगों के अनुसार उसमें श्री को गाते हुए प्रदर्शित किया जाता है। हल्लीश कैशिकी वृत्ति तथा नृत्य और संगीत से सम्पन्न होता है।

प्रस्थानक दो अंकों का उपरूपक होता है। धनिक के अनुसार यह नृत्य का एक प्रकार मात्र है। इसका नायक कोई दास या हीन व्यक्ति होता है। सलापक में एक से लेकर चार अंक तक होते हैं। शिल्पक रस-प्रधान चार अंकों का उपरूपक होता है। दुर्मल्लिका में भी चार ही अंक होते हैं। इन अंकों का विधान एक विशेष क्रम से किया जाता है। पहला अंक तीन नाडियों का होता है। प्रसिद्ध उपरूपक इतने ही हैं। शेष उपरूपक न तो बहुत प्रसिद्ध ही हैं और न संस्कृत साहित्य में उनके उदाहरण ही मिलते हैं। इन कारण से हम यहाँ पर उन सब के स्वरूप की व्याख्या नहीं कर रहे हैं।

इस प्रकार हम देखते हैं कि संस्कृत नाट्य-शास्त्र में रूपक तथा उनके भेद-प्रभेदों का बड़े विस्तार से विवेचन किया गया है। उपर्युक्त भेद-प्रभेदों को देखने के पश्चात् स्पष्ट रूप से कहा जा सकता है कि भारतीय नाट्य-कला एकाकी नहीं है। वह न तो केवल आदर्श-प्रधान ही है, और न केवल यथार्थ मूलक ही। आदर्श और यथार्थ का सुन्दर समन्वय जितने रमणीय रूप में हमें दिखाई पड़ता है उतना शायद ही किसी अन्य कला में दिखाई पड़े। उनमें हमें सम्पूर्ण जीवन की, सम्पूर्ण मानवी की हृदय-गाथा प्रतिबिम्बित मिलती है। नच तो यह है कि समृद्धता, स्वाभाविकता, मजीवता आदि सभी दृष्टियों से विश्व में वह बेजोड़ है।

संस्कृत का नाट्यशास्त्रीय साहित्य

नाट्यशास्त्र भारतीय साहित्याचार्यों के अध्ययन का प्रमुख विषय रहा है। प्राचीन काल से ही इस पर महत्त्वपूर्ण ग्रन्थ लिखे जाते रहे हैं। उनका ऐतिहासिक विकास क्रम संक्षेप में इस प्रकार है।

(१) शिलालिखित तथा कृशाश्व—पाणिनि ने अपने व्याकरण में शिलालिखित तथा कृशाश्व आदि आचार्यों द्वारा प्रणीत नाट्य-सूत्रों का उल्लेख किया है। प्रो० हिलेब्रा ने इस चर्चा के आधार पर निश्चित किया है कि दोनों नाट्य-सूत्र नाट्य-शास्त्र की आधारभूमि हैं। किन्तु हिलेब्रा के मत से कीथ सहमत नहीं प्रतीत होते। उनका कथन है कि यह नाट्य-सूत्र नर्तकों तथा स्वांगिकारों से सम्बन्धित थे, नाट्य-कारों से नहीं। पाणिनि के व्याकरण में नाटक तथा नाट्यशास्त्र सम्बन्धी और कोई बात नहीं आई है तथा भरत मुनि ने भी अपने नाट्यशास्त्र में इन दो आचार्यों की कही भी चर्चा नहीं की है।

(२) भरत मुनि—भरत मुनि नाट्यशास्त्र और साहित्यशास्त्र दोनों के ही प्रथम आचार्य माने जाते हैं। उनसे पहले के कुछ आचार्यों के नाम भी मिलते हैं। राजशेखर की 'काव्य-मीमांसा' में 'स्वर्णनाम' तथा 'कुच मार' नामक दो आचार्यों का उल्लेख किया गया है। ये सम्भवतः भरत मुनि से पहले हुए थे। इनकी चर्चा चात्सायन के कामसूत्र में भी की गई है। किन्तु यह सदिग्ध है कि ये दोनों आचार्य साहित्यशास्त्री थे या नाट्यशास्त्री। आचार्य भरत ने एक तीसरे आचार्य का नाट्यशास्त्र के उपदेशक गुरु के रूप में उल्लेख किया है। उनका नाम उन्होंने तुण्ड दिया है। इन्हीं तुण्ड को विद्वानों ने नन्दि या नन्दिकेश्वर कहा है। किन्तु इन आचार्यों को प्रसिद्ध विद्वान् डॉ० एस० के० डे ने अपने 'संस्कृत पोयटिक्स' नामक ग्रन्थ में कवि-कल्पना मूलक माना है। जो कुछ भी हो इतना तो मानना ही पड़ेगा कि नाट्य-शास्त्र में आचार्य भरत ने अपने पूर्ववर्ती आचार्यों का संकेत किया है। यह बात नवें अध्याय के १३०वें श्लोक में ग्रन्थ १४४वें श्लोक में, 'अन्यरेपि उक्तम्' तथा १६१वें श्लोक के 'अन्येतु' शुद्ध शब्दों से प्रकट है।

नाट्यशास्त्र का लेखक—नाट्यशास्त्र के लेखक के सम्बन्ध में विद्वानों में बड़ा मतभेद है। डॉ० डे तथा कारो का मत है कि विस्तृत नाट्यशास्त्र भरत की कृति नहीं है, वह किसी दूसरे की रचना है। उसने सिद्धान्तों की शिक्षा पाकर कला का प्रयोग करके इसका प्रणयन किया होगा। इसकी पुष्टि में कारो ने नाट्यशास्त्र के निम्नलिखित दो श्लोक उद्धृत किए हैं—

“आत्मनोपदेशसिद्ध हि नाट्यं प्रोक्तं स्वयंभुवा

शेषं प्रस्तारतत्रेण कोलाहलः कथिष्यति

भरताना च वशीय भविष्य च प्रवर्तित

काहेलादिभिरेवं तु वत्सशाण्डिल्युद्धृतं।”

इनके प्रतिरिक्त उन्होंने कुछ और भी तर्क दिए हैं।

(१) 'कुट्टनी मत' में दामोदर गुप्त ने भरत के साथ कोहल का नामोल्लेख भी किया है।

(२) कोहल रचित एक ग्रन्थ भी प्राप्त हुआ है जिसका नाम 'ताल' है । यह इण्डिया आफिस की लाइब्रेरी में सुरक्षित है ।

(३) 'काव्यानुशासन' नामक ग्रन्थ में उसके रचयिता हेमचन्द्र कोहल को, नाट्यशास्त्र का लेखक बताया है ।

(४) रसार्णव सुधाकर नामक ग्रन्थ में नाट्य-ग्रन्थों के प्रणेता के रूप में शाण्डिल्य, कोटिल्य, दत्तिल और मतंग का उल्लेख है । उपर्युक्त तर्क हमारी समझ में नाट्य-शास्त्र को दूसरे की रचना सिद्ध करने में पर्याप्त नहीं है । इसी प्रकार एस० के० डे साहब ने भी नाट्यशास्त्र की ३७वीं अध्याय की २८वीं कारिका के आधार पर निश्चित किया है कि नाट्यशास्त्र को अपना वर्तमान रूप कोहल नन्दिकेश्वर के द्वारा किए गए परिवर्तनों के पश्चात् उन्हीं के किसी शिष्य ने दिया होगा । इस तर्क के अतिरिक्त डे साहब ने कुछ शैली सम्बन्धी तर्क भी प्रस्तुत किए हैं—

(क) नाट्यशास्त्र में बहुत से प्रक्षिप्त गद्यांश मिलते हैं ।

(ख) आनुवश्य परम्परा से लिखित श्लोको की अधिकता भी उसमें दिखाई पड़ती है ।

(ग) नाट्यशास्त्र की रचना में कहीं पर सूत्र है तो कहीं पर भाष्य शैली का आश्रय लिया गया है ।

(घ) कारिकाएँ सक्रम हैं ।

इन कारणों से भी प्रकट होता है कि नाट्यशास्त्र किसी एक व्यक्ति की रचना नहीं है । कन्हैयालाल पोद्दार ने अपने इतिहास में इस मत का सशक्त खण्डन किया है । उनका मत इस प्रकार है—

(क) अभिनव-भारती टीका से उद्धरण देकर यह सिद्ध किया जा सकता है कि कोहल का ग्रन्थ नाट्यशास्त्र से भिन्न था ।

(ख) आनुवश्य आचार्यों के सम्बन्ध में यह कहा जा सकता है कि हो सकता है इनके द्वारा उन्होंने अपने पूर्ववर्ती आचार्यों के मत का उल्लेख किया हो । यह बात 'अन्ये केचित्' शब्दों से प्रकट भी होती है ।

(ग) एस० के० डे साहब ने ग्रन्थ समाप्ति के अवसर पर नन्दि-भरत वाक्यांश के प्रयोग के आधार पर सिद्ध किया था कि नाट्यशास्त्र केवल भरत की रचना नहीं है किन्तु नाट्यशास्त्र की अन्तिम अध्याय की समाप्ति 'इति श्री भारतीय नाट्य-शास्त्र' शब्दों से की गई है । ये शब्द अन्य अव्यायो के अन्त में भी मिलते हैं । अतः उपर्युक्त तर्क समुचित नहीं है ।

(घ) अभिनव-भारती के टीकाकार ने लिखा है कि—

“तण्डुमुनि शब्दो नन्दिभरतयोरपर नाम्नी ।”

तण्डु और मुनि दोनों नन्दि और भरत के पर्यायवाची थे । हमारा अनुमान यह है कि भरत से पहले भी नन्दि या नन्दिकेश्वर का सम्प्रदाय प्रचलित था । भरत मुनि उसी सम्प्रदाय के प्रधान प्रवर्तक हुए । इसीलिए उन्होंने कहीं-कहीं अपने नाम के साथ अपने सम्प्रदाय का नाम 'नन्दि' भी जोड़ दिया है । इस आधार पर यह

कहना कि नाट्यशास्त्र केवल उनकी रचना नहीं है बड़ा भ्रामक है। विनय-भाव से आज भी लेखक लिख डालते हैं कि जो कुछ अच्छा है वह गुरु का है और जो कुछ बुरा है वह हमारा है। इसी विनय-भाव से प्रेरित होकर सम्भवतः नाट्यशास्त्र के प्रणेता ने भी अपने गुरु का नाम अन्त में लिख दिया है। वास्तव में नाट्यशास्त्र भरत की ही रचना है।

(३) भरत के पुत्र—नाट्यशास्त्र के प्रथम अध्याय में भरत के सौ पुत्रों की चर्चा की गई है। उनमें से कुछ के उद्धरण बाद के नाट्याचार्यों ने भी दिए हैं। उनमें से विशेष उल्लेखनीय निम्नलिखित हैं—

(क) कोहल—यह सम्भवतः नाट्यशास्त्र के कोई बड़े आचार्य थे। नाट्यशास्त्र में एक स्थल पर लिखा है कि जिन विषयों की चर्चा भरत मुनि ने नहीं की है उनका स्पष्टीकरण आगे चलकर कोहल करेंगे। अभिनवगुप्त ने तथा कुछ और टीकाकारों ने अपनी टीकाओं में कुछ उद्धरण भी उद्धृत किए हैं। उन उद्धरणों से ऐसा प्रकट होता है कि कोहल ने नृत्य, नाट्यशास्त्र, संगीत आदि विषयों पर प्रकाश डाला था।

(ख) दत्तिल—इनके दूसरे नाम सम्भवतः दातिल और धूतिल भी थे। यह दोनों ही नाम दत्तिल के ही विगड़े हुए रूप प्रतीत होते हैं। अभिनवगुप्त ने इनकी चर्चा दत्तिलाचार्य के अभिधान से की है। इन्होंने सम्भवतः नृत्य-गीत आदि पर अपना कोई ग्रन्थ लिखा था जो अब उपलब्ध नहीं है।

(ग) शाण्डिल्य—इनका नामोल्लेख भी नाट्यशास्त्र में किया है। इनके सम्बन्ध में पण्डितों में प्रवाद है कि इन्होंने कोई नाट्यसूत्र लिखा था जो अब लुप्त हो गया है।

(घ) वात्स्य—नाट्यशास्त्र में इनका भी उल्लेख मिलता है किन्तु इनके सम्बन्ध में कुछ अधिक नहीं ज्ञात है। मेरा अनुमान है कि इन्होंने नायिका-भेद आदि से सम्बन्धित कोई ग्रन्थ लिखा था जिसका विस्तार आगे चलकर वात्स्यायन ने अपने कामसूत्र में किया।

(ङ) सातकर्णी—नाट्यशास्त्र में इनका भी नाम मिलता है। इनकी चर्चा पहली शताब्दी के आम-पास के कुछ शिलालेखों में भी की गई है। अतएव इनका समय पहली शताब्दी के आस-पास सरलता से माना जा सकता है। विद्वानों का अनुमान है कि या तो यह स्वयं कोई राजा थे अथवा राजवश से सम्बन्धित थे। बाद के लेखकों ने इनके जो उद्धरण दिए हैं उनके आधार पर डॉ० घोष ने अनुमान किया है कि उन्होंने भी नाट्यशास्त्र का कोई प्रामाणिक ग्रन्थ लिखा था।

(च) अश्मकुट्ट और नखकुट्ट—यह दोनों ही आचार्य सम्भवतः समकालीन थे और किसी एक ही स्थान के निवासी थे। कोई आश्चर्य नहीं कि यह काश्मीर की ही विभूति हों। सागर नन्दिन और विश्वनाथ नामक आचार्यों ने नखकुट्ट का उल्लेख किया है। सागरनन्दिन ने अश्मकुट्ट की भी चर्चा की है। इन्होंने भी सम्भवतः नाट्यशास्त्र पर ही अपने ग्रन्थ लिखे थे।

(छ) वादरायण अथवा बदरी—सागरनन्दिन ने दो-एक स्थलों पर इनका

भी उल्लेख किया है। उनके उल्लेखों से स्पष्ट प्रकट होता है कि उन्होंने भी नाट्य-शास्त्र के किसी ग्रन्थ का प्रणयन किया था।

(४) सग्रहकार—अभिनवगुप्त ने एक स्थल पर सग्रहकार का उल्लेख किया है और एक दूसरे स्थल पर सग्रह-ग्रन्थ की चर्चा की है। नाट्यशास्त्र के छठे अध्याय में भी एक स्थल पर इस ग्रन्थ का संकेत मिलता है। विद्वानों की धारणा है कि यह कोई ऐसा सग्रह-ग्रन्थ था जिसमें नाट्य विषयक समस्त सामग्री संकलित की गई थी।

(५) नन्दिकेश्वर—अभिनवगुप्त और शारदातनय ने नन्दी या नन्दिकेश्वर का उल्लेख किया है। इनके सम्बन्ध में विद्वानों में बड़ा मतभेद रहा है। अभिनव-भारती में एक स्थल पर इनका नामोल्लेख भरत से पहले किया है। इस आधार पर कुछ विद्वानों की धारणा है कि ये भरत मुनि से पहले हुए थे। किन्तु इस बात का कोई पुष्ट प्रमाण नहीं है। अतएव हमने उन्हें भरत मुनि के बाद में रखा है। हो सकता है कि वे भरत मुनि के समकालीन कोई आचार्य हों। किन्तु पूर्ण निश्चय के साथ कोई बात नहीं कही जा सकती। इतना तो निर्विवाद है कि नन्दिकेश्वर भी नाट्य-शास्त्र के कोई प्रसिद्ध आचार्य थे।

(६) तु बुरु, विशाखिल और चारायण—प्रथम दो का नामोल्लेख अभिनव-गुप्त ने किया है। चारायण की चर्चा सागरनन्दिन ने की है। यह लोग भी सम्भवतः नाट्यशास्त्र के ही आचार्य थे। किन्तु उनके सम्बन्ध में अब अधिक कुछ ज्ञान नहीं है।

(७) सदाशिव, पद्मभू, द्रौहिण, व्यास, अंजनेय—अभिनवगुप्त और शारदा-तनय ने सदाशिव का उल्लेख किया है। पद्मभू, द्रौहिण, व्यास और अंजनेय की चर्चा शारदातनय में मिलती है। इनके केवल नाम मात्र उपलब्ध हैं। इन्होंने कौनसे ग्रन्थ लिखे थे, यह कुछ नहीं ज्ञात है।

(८) कात्यायन, राहुल और गर्ग—इन तीनों के नामों का उल्लेख अभिनव-गुप्त ने किया है। कात्यायन के कुछ उद्धरण भी मिलते हैं। उनके आधार पर यह सरलता से अनुमान लगाया जा सकता है कि उन्होंने किसी नाट्यशास्त्रीय ग्रन्थ की रचना की थी। राहुल का नामोल्लेख भी अभिनवगुप्त की टीका में किया गया है। उम उल्लेख के आधार पर डॉ० घोष ने अनुमान किया है कि वे नाट्यशास्त्र और नृत्तशास्त्र के आचार्य थे।

(९) शाकली गर्भ और घण्टक—अभिनवगुप्त ने शाकलीगर्भ और घण्टक नामक आचार्यों की भी चर्चा की है। घण्टक के सम्बन्ध में डॉ० मनमोहन घोष का कहना है कि वह आचार्य शकुन के समकालीन थे। किन्तु इसके लिए उन्होंने कोई पुष्ट प्रमाण नहीं दिया है। वास्तव में अब इन दोनों आचार्यों के नाम मात्र शेष हैं।

(१०) वातिकार हर्ष—अभिनवगुप्त ने एक स्थल पर वातिक कृत के नाम से और दूसरे स्थल पर वातिक के नाम से और तीसरे स्थल पर शर्प वातिक के नाम से कुछ उद्धरण दिए हैं। शारदातनय और सागरनन्दिन ने हर्ष अथवा हर्ष-विक्रम का उल्लेख किया है। डॉ० मनमोहन घोष का अनुमान है कि यह सभी

अभिधान एक ही व्यक्ति के वाचक हैं। उनका नाम हर्षविक्रम था। उन्होंने नाट्य-शास्त्र पर कोई ग्रन्थ लिखा था।

(११) मातृगुप्त—सिलवन लेवी के मतानुसार यह नाट्यशास्त्र के एक टीकाकार थे। इनके समय के सम्बन्ध में कुछ भी ज्ञात नहीं है। किन्तु इतना निश्चित है कि यह अभिनवगुप्त से पहले हुए थे क्योंकि अभिनवगुप्त ने इनका एक स्थल पर उल्लेख किया है। इनका नामोल्लेख सागरनन्दिन ने भी किया है। उसने इनकी गणना अश्मकुट्ट, नखकुट्ट तथा गर्ग आदि प्राचीन आचार्यों के साथ-साथ की है।

(१२) सुबन्धु—शारदातनय ने किसी सुबन्धु नामक नाट्याचार्य का उल्लेख भी किया है। किन्तु यह निश्चयपूर्वक नहीं कहा जा सकता है कि नाट्याचार्य सुबन्धु वे ही थे जिन्होंने वासवदत्ता नामक श्रेष्ठ गद्यकाव्य की रचना की थी। डॉ. मनमोहन घोष का अनुमान है कि नाट्याचार्य सुबन्धु ही गद्यकार सुबन्धु थे। उसका अनुमान है कि वे पाँचवीं शताब्दी में हुए होंगे।

(१३) अग्निपुराण—अग्निपुराण के ३३७ से ३४७ अध्याय तक साहित्य-शास्त्र का निरूपण किया गया है। अग्निपुराण के समय के सम्बन्ध में मतभेद हैं। साधारणतया इसका समय ८२५ ई० माना जाता है। अग्निपुराण में काव्यस्वरूप रस और अलंकारों आदि के सम्बन्ध में अच्छा विवेचन किया गया है। नाट्यशास्त्र का सम्बन्ध रस से है। इसमें ध्वनि और रस का अच्छा विवेचन किया है।

(१४) अभिनवभारती—यह नाट्यशास्त्र की प्रसिद्ध टीका है। इसका रचना-काल ६७५-१०१५ के आस-पास माना जाता है। इसमें भरत मुनि के सूत्रों की समझने की चेष्टा की गई है। साथ ही साथ अभिनवगुप्त के नाट्यशास्त्र सम्बन्धी मत भी प्रकट हो गए हैं। नाट्यशास्त्र को समझने के लिए अभिनवभारती का ज्ञान आवश्यक है।

(१५) नाटक लक्षण रत्नकोष—इसके लेखक सागरनन्दिन नामक आचार्य हैं। इसमें नाट्य के प्रमुख विषयों का विवेचन किया गया है। इसका रचना-काल दशरूपक से कुछ पहले माना जाता है।

(१६) दशरूपक—नाट्यशास्त्र का बहुत ही प्रामाणिक ग्रन्थ है। इसका नामकरण रूपकों के दस भेदों के आधार पर हुआ है। दशरूपक की कारिकाओं के रचयिता आर्य घनजय है। यह मुञ्ज नामक राजा की सभा के पण्डित थे। इनके पिता का नाम विष्णु था। यह बात दशरूपक के प्रकाश ४८६ से प्रकट है। दशरूपक पर घनिक ने, जो इनके भाई थे, एक महत्त्वपूर्ण टीका लिखी है। दशरूपक का रचना-काल ६७४ तक निश्चित किया जा सकता है। दशरूपक में केवल ३०० कारिकाएँ हैं, जो ४ प्रकाशों में बँटी हुई हैं। प्रथम प्रकाश में घनजय ने मगला-चरण के पश्चात् नाट्य, नृत्त और नृत्य आदि के स्वरूप-विभेद को स्पष्ट करने की चेष्टा की है। पुनः दशरूपकों के स्वरूप का विवेचन किया है। इसी प्रकाश में लेखक ने नाटकीय वस्तु का शास्त्रीय विवेचन किया है। दूसरे प्रकाश में नायक के अभिधान से नायक-नायिकाओं का वर्णन किया गया है। इसी में वृत्तियों और उसके अंगों का साङ्ग विवेचन भी है। तृतीय में उन व्यावहारिक बातों का निर्देश है जिनसे नाटक

का प्रारम्भ किया जाता है। चतुर्थ में रस सिद्धान्त का विस्तार से विवेचन किया गया है। संक्षेप में दशरूपक की यही विवेच्य वस्तु है।

(१७) शृंगार प्रकाश—शृंगार प्रकाश महाराज भोज लिखित सुन्दर नाट्य-शास्त्र सम्बन्धी ग्रन्थ है। इस महाग्रन्थ का उल्लेख मन्दार मरन्द चम्पू में कृष्ण कवि ने किया है। इसमें ३६ प्रकाश है। १० प्रकाशों में शब्द की अर्थव्यवृत्ति कुछ व्याकरण विषय, वृत्ति, दोष, गुण तथा अलंकारों की विवेचना की गई है। ११वें में रस-परिपाक और १२वें में नाटकादि के लक्षण विवेचित किए गए हैं। शेष २४ प्रकाशों में अन्य नाट्य सम्बन्धी बातों का विवेचन किया गया है।

(१८) काव्यानुशासन—वाग्भट्ट द्वितीय—इसका रचना-काल १०८४-११७४ तक माना जाता है। काव्यानुशासन सूत्रबद्ध ग्रन्थ है। इसमें ८ अध्याय हैं। इसमें नायिका-भेद का विशेष रूप से विवेचन किया गया है।

(१९) नाट्य-दर्पण—इसके रचयिता कोई रामचन्द्र नामक आचार्य हैं। इनका समय १०९३ से लेकर ११७५ तक माना गया है। इस ग्रन्थ में पहले नाट्य शब्द की व्युत्पत्ति बतलाई है फिर अन्य आचार्यों के मत भी दिए गए हैं। इन्होंने नाट्य शब्द की व्युत्पत्ति नट् धातु से मानी है। इस दृष्टि से इनका अन्य आचार्यों से भेद है। इन्होंने रूपको की संख्या १२ मानी है। इन्होंने नाटिका और प्रकरणी को भी रूपक ही माना है। दशरूपक और नाट्यशास्त्र में दिए गए सिद्धान्तों में भी परिवर्तन करने की चेष्टा की गई है। इन्होंने कहा है कि नायक का क्षत्रिय होना आवश्यक है राजा होना नहीं। इसी प्रकार बहुत सी सिद्धान्त सम्बन्धी बातों में इनका मतभेद है। किन्तु मूलभूत सिद्धान्त वे ही हैं, जो नाट्यशास्त्र और दशरूपक में दिए गए हैं।

(२०) नाटक-मीमांसा—इसके लेखक आचार्य रुच्यक थे। इनका यह ग्रन्थ अभी तक अनुपलब्ध है।

(२१) भाव-प्रकाश—शारदातनय इसके रचयिता हैं। इनका समय ११७५-१२५० ई० के आस-पास माना जाता है। उनकी यह रचना नाट्यशास्त्र विषयक सामग्री का एक वृहत् सङ्कलन है। इसके विषय में अपने Types of Sanskrit drama नामक ग्रन्थ में मनकद ने लिखा है—'It is well known that *'Bhava Prakash'* is compendium on the works of dramaturgy known to Sharda Tanaya'। इससे प्रकट है कि नाट्यशास्त्र का यह एक वृहद् ग्रन्थ है। इसमें अन्य आचार्यों के मतों का निसकोच वर्णन किया गया है। भाव-प्रकाश में पहिले तो नृत्य, नृत्त आदि का विवेचन है। उसके बाद दशरूपको का वर्णन किया गया है। भाव-प्रकाश में नाट्यशास्त्र के ही दस रूपक माने गए हैं। इसमें नाटक को बहुत महत्त्व दिया गया है। नाटिका के सम्बन्ध में लिखा है कि यह नाटिका और प्रकरण का मिश्रित रूप है। इसमें नाट्यशास्त्र के अन्य अंगों का भी विस्तार से विवेचन किया गया है। नाटक की सन्धियों के सम्बन्ध में भाव-प्रकाश में एक नया प्रतिबन्ध मिलता है। उसके अनुसार प्रथम अङ्क में दो सन्धियाँ और दूसरे अङ्क में अन्य सन्धियाँ होनी चाहिएँ।

(२२) प्रतापसूत्रीय—यह ग्रन्थ आन्ध्र प्रान्त के राजा काकतीय और राजा यशोभूषण के आश्रित राजा विद्यानाथ ने लिखा है। यह दक्षिण में अधिक प्रचलित है। इसमें नौ अध्याय हैं। नाट्य, नायक, काव्य-रस, गुण—दोष, शब्दालंकार, अर्थालंकार मिश्रालंकार आदि विषयों का वर्णन किया गया है। उदाहरणों में प्रतापसूत्रीय का यशोगान है। इनका समय १२७५-१३२५ ई० तक माना जाता है।

(२३) रसाणव सुधाकर—रसाणव सुधाकर के रचयिता आनन्द पण्डित के पुत्र सुगोपाल थे। यह विकट गिरी के राजा थे। इनका समय १३३० के लगभग माना जाता है। इस ग्रन्थ में रस के साथ-साथ १० रूपकों का भी वर्णन किया गया है। इस ग्रन्थ में नाटक को ही अन्य रूपकों का आधार माना गया है। इसमें नायिका-भेद आदि का भी विवेचन किया गया है।

(२४) साहित्य-दर्पण—विश्वनाथ रचित साहित्य-दर्पण में नाट्य-तत्त्वों का विस्तार से विवेचन किया गया है। इसमें १० परिच्छेद हैं। छठे में नाटकादि का विस्तृत विवेचन किया गया है। इसका समय १३००-१३४० तक माना गया है। इसमें वर्णित नाट्यशास्त्र के सिद्धान्त दशरूपक और नाट्यशास्त्र से बहुत मिलते हैं। डॉ० कारो ने साहित्य-दर्पण को नाट्यशास्त्र की त्रयी में स्थान दिया है। उन्होंने लिखा है कि भरत, धनञ्जय और विश्वनाथ ये सस्कृत-नाट्य के तीन सर्व-श्रेष्ठ आचार्य हैं।

(२५) संगीत रत्नाकर—इसके रचयिता निश्शक शारंगदेव नामक कोई विद्वान् थे। भादवीसहस्र नामक राजा के यह आश्रित आचार्य थे। इनका समय कारो ने १२१० से लेकर १२४७ ई० तक दिया है। इस ग्रन्थ में संगीत के साथ-साथ नृत्य, नृत्य, नाट्य, रस, रूपकादि का भी विवेचन किया गया है।

(२६) नाटक चन्द्रिका—इसके लेखक रूप गोस्वामी हैं। इसका रचना-काल १४७० ई० बताया जाता है।

(२७) नाट्य-सर्वस्व दीपिका—यह एक बृहद् ग्रन्थ है। इसमें ५ स्कन्ध और ६,००० श्लोक हैं। ३२ अध्याय हैं। यह ग्रन्थ अभी प्रकाशित नहीं हुआ है। बी० ओ० आर० आई० में इसका हस्तलिखित प्रति सुरक्षित रखी है। इस ग्रन्थ में नाट्यशास्त्र के विविध ग्रन्थों का विषय-विवेचन अपने ढंग पर किया गया है। इसके लेखक आदि भरत नामक आचार्य बताए जाते हैं।

(२८) रस-कौमुदी—इसके रचयिता कोई श्री कण्ठ नामक विद्वान् हैं। इसमें १० अध्याय हैं। जो पूर्वखण्ड और उत्तरखण्ड में विभाजित हैं। कारो ने इसका रचना-काल १५६६-१५६६ माना है। यह किसी शत्रुशल्म नामक राजा के आश्रित विद्वान् थे। इस ग्रन्थ में विशेष रूप से साहित्य और संगीत का ही विवेचन किया गया है। किन्तु बीच-बीच में नाट्य-सिद्धान्तों और दशरूपकों का भी उल्लेख किया गया है। इनके अतिरिक्त नाट्यशास्त्र के बहुत से ग्रन्थ अभी अप्रकाशित पड़े हुए हैं। बहुत से ऐसे ग्रन्थ हैं जिनकी सूची तक नहीं बनी है। बहुत से ऐसे ग्रन्थ हैं जिनका सदमं ग्रन्थ ग्रन्थों में किया गया है किन्तु अभी तक उपलब्ध नहीं हैं। इनमें से कुछ प्रमुख ग्रन्थों का उल्लेख यहाँ पर किया जा रहा है।

(२६) नाटक लक्षण कोष—सागरनन्दिन इसके लेखक बताए जाते हैं। इसका सम्पादन डॉ० एमडिलन ने किया है। वह १९३४ में ऑक्सफोर्ड युनिवर्सिटी प्रेस से प्रकाशित हुआ है।

(३०) नाट्य-प्रतीप—इसके लेखक राघव भट्ट नामक आचार्य बताए जाते हैं। यह ग्रन्थ मेरे देखने में नहीं आया है।

(३१) नाट्य-प्रदीप—सुन्दर मिश्र औजागिरि इसके लेखक बताए जाते हैं। इसका रचना-काल १६१३ ई० बताया गया है।

(३२) नाट्यालोचन—त्रिलोचनादित्य इसके लेखक बताए जाते हैं किन्तु यह ग्रन्थ मेरे देखने में नहीं आया है।

(३३) नाट्यशास्त्र—इसके लेखक वसन्तराज नामक आचार्य बताए जाते हैं।

(३४) भरत भाष्य—अन्य देव इसके रचयिता हैं। यह ग्रन्थ भी मेरे देखने में नहीं आया है।

(३५) नाटकावतार—इसके लेखक मोहनदास कहे गए हैं।

(३६) एकावली—विद्याधर-रचित यह रचना भी उल्लेखनीय है।

भारतीय रगमच

रगमच शब्द का प्रयोग आजकल बड़े व्यापक अर्थ में किया जाता है। यह केवल अभिनय मच का ही वाचक नहीं है इससे नाटक और अभिनेयता से सम्बन्धित सभी बातें और वस्तुएँ तथा स्थान, जैसे नाट्य-गृह और उसका स्थापत्य, प्रेक्षागृह और उसमें बैठने की व्यवस्था, नेपथ्य-गृह और उसकी आवश्यक वस्तुएँ, रगमच और उसकी सजावट, रगशीर्ष तथा उसकी आवश्यक सामग्री, मत्तवारिणियाँ और उनकी सजावट, पात्रों की वेशभूषा और रूप वय, रग सूचनाएँ, स्वभाव, कार्य-व्यापार, पात्रों के प्रवेश, प्रस्थान आदि से सम्बन्धित बातें, यवनिका प्रयोग, दृश्य-विधान, संगीत-योजना, वातावरण-चित्रण, घटनाओं के उत्थान-पतन का अकन आदि-आदि अनेकानेक बातों का समष्ट्यात्मक बोध भी होता है। डॉ० रामकुमार वर्मा ने रगमच के स्वरूप और अर्थ को स्पष्ट करते हुए इस प्रकार लिखा है—

“रगमच का अर्थ केवल स्टेज या अभिनय-स्थान ही नहीं है। रगमच एक सामाजिक कलात्मक सस्था है जो नाटक और अभिनय के प्रत्येक क्षेत्र में सम्पूर्ण ज्ञान वितरित कर सके। राज्य की ओर से या समाज के द्वारा प्रचुर दान से वह सम्पूर्ण हो और विश्वविद्यालय की भाँति विद्यार्थियों को रगमच के ज्ञान में पूर्णतः दीक्षित कर सके।” —“हिन्दी नाटक के सिद्धान्त और नाटक” शीर्षक रचना, पृष्ठ १३६ से उद्धृत

इस प्रकार हम देखते हैं कि रगमच शब्द अपने सकुचित अर्थ में तो केवल अभिनय-मच का ही वाचक है किन्तु व्यापक अर्थ में उसका प्रयोग नाटक तथा अभिनय में सम्बन्धित समस्त स्थानों, वस्तुओं, व्यक्तियों, कला-विधियों आदि के लिए किया जाता है।

प्राचीन भारत में रगमच की मान्यता—प्राचीन भारत में जिस प्रकार नाटको को महत्त्व दिया जाता था उसी प्रकार रगमच की भी प्रतिष्ठा थी। इसका प्रमाण यह है कि राजमहलो में कला-विनोद के साधनों के साथ-साथ प्रेक्षागृह भी होते थे। मालविकाग्नि-मित्र नामक नाटक से पता चलता है कि अग्निमित्र राजा के प्रासाद में एक प्रेक्षागृह भी था। मालविका उस प्रेक्षागृह में नृत्य किया करती थी। इसी प्रकार कुछ और प्राचीन नाट्य-मण्डपों का पता लगता है। सुरगुजा रियासत में एक पहाड़ी में कटी हुई विशाल नाट्यशाला पाई गई है। उस नाट्यशाला पर बौद्ध प्रभाव कुछ अधिक दिखाई पड़ता है। इस नाट्यशाला को विद्वान् लोग बहुत प्राचीन बताते हैं।

प्राचीन भारत के नाट्य-मण्डपों के सम्बन्ध में प्राचीन साहित्य में पाये जाने वाले उल्लेख—भारत के प्राचीन साहित्य में, विशेषकर नाट्यशास्त्रीय साहित्य में, विविध प्रकार के नाट्य-मण्डपों की स्थापत्य-विधि, सजावट आदि के वर्णन मिलते हैं। इस प्रकार के बहुत से ग्रन्थों के केवल नाम भर शेष रह गए हैं। केवल दो-चार ग्रन्थ ही ऐसे हैं जो उपलब्ध हैं, और जिनमें नाट्य-मण्डप के स्थापत्य आदि का विस्तृत वर्णन दिया हुआ है। कुछ प्रमुख ग्रन्थ इस प्रकार हैं—

भाव-प्रकाश—इस ग्रन्थ के लेखक शारदातनय नामक आचार्य माने जाते हैं। इनका रचना-काल सवत् ११७५ से लेकर १२२५ के आस-पास निश्चित किया गया है। इस ग्रन्थ के दशम अध्याय में हमें नाट्य-मण्डपों की विस्तृत चर्चा मिलती है। इसमें तीन प्रकार के नाट्य-मण्डपों का उल्लेख मिलता है। वे क्रमशः विकृष्ट, चतुरन्त और वृत्ताकार हैं। ध्यान देने की बात है कि इस ग्रन्थ में त्रयस्त्र नाट्य-मण्डपों का उल्लेख नहीं किया गया है। उसके स्थान पर एक नये वृत्ताकार नाट्य-मण्डप की निर्माण-विधि पर प्रकाश डाला गया है। इससे प्रकट है कि भारत में नाट्यशास्त्र के बाद भी रगमच के विकास की ओर लोगों की प्रवृत्ति थी और वे नए प्रकार के नाट्य-मण्डपों के प्रयोग में प्रयत्नशील थे।

संगीत-रत्नाकर—इस ग्रन्थ में भी नाट्य-मण्डप की निर्माण-विधि पर प्रकाश डाला गया है। किन्तु इसमें केवल वर्गाकार नाट्य-मण्डप की ही चर्चा है। इस ग्रन्थ के रचयिता कोई नारद नामक आचार्य माने जाते हैं। हो सकता है कि इस ग्रन्थ की परम्परा नाट्यशास्त्र से पहले की हो। उस परम्परा को किसी ने परम्परा के प्रवर्त्तक नारद के नाम पर लिपिबद्ध करके ग्रन्थ रूप दे दिया हो। जो भी हो इस ग्रन्थ के समय में ऐसा लगता है कि रगमच की अवस्था कुछ अधिक विकासोन्मुख नहीं थी।

उपर्युक्त ग्रन्थों में यद्यपि रगमचों के निर्माण आदि का वर्णन किया गया है किन्तु इनमें दिये गए वर्णन बहुत सी दृष्टियों से अधूरे और सक्षिप्त कहे जा सकते हैं। नाट्य-मण्डपों की विस्तृत स्वरूप-निर्माण-विधि और रगमच से सम्बन्धित सभी आवश्यक बातों पर जितना व्यापक प्रकाश भरत मुनि के नाट्यशास्त्र में डाला गया है उतना भारत ही क्या ससार के शायद ही किसी ग्रन्थ में प्रयास किया गया हो।

नाट्यशास्त्र मे नाट्य-मण्डप—भरतमुनि के नाट्यशास्त्र मे हमे नाट्य-मण्डप तथा रगमच से सम्बन्धित बहुत सी बातें मिलती हैं। यहाँ पर उनमे से कुछ का संक्षेप मे उल्लेख किया जा रहा है—

नाट्यशास्त्र मे दिए गए विविध प्रकार के नाट्य-मण्डपों का विवेचन—भरत मुनि ने अपने नाट्यशास्त्र के द्वितीय अध्याय मे नाट्य-मण्डपों के भेद-आकार और लक्षण तथा पूजन-विधि आदि पर अच्छा प्रकाश डाला है। नाट्य-शास्त्र के इस द्वितीय अध्याय पर डी० आर० मन्कद ने 'Ancient Indian Theatre' मे आलोचनात्मक और तुलनात्मक दृष्टि से अच्छा विवेचन किया है। मन्कद साहब ने लिखा है कि नाट्यशास्त्र तथा उसकी अभिनवभारती टीका से नाट्य-मण्डप के स्वरूप का सही स्पष्टीकरण नहीं हो पाता। किन्तु यदि मनोयोग के साथ दोनों का अध्ययन करके यदि अपनी बुद्धि का प्रयोग किया जाय तो भरत मुनि का नाट्य-मण्डप सम्बन्धी मत सरलता से समझ मे आ सकता है। यहाँ पर हम नाट्य-मण्डपों या प्रेक्षागृह की रचना-विधि के सम्बन्ध मे भरत मुनि तथा उनके टीकाकार अभिनवगुप्त के मत को ध्यान मे रखते हुए विचार कर रहे हैं। नाट्य-मण्डप के प्रकार का वर्णन करते हुए नाट्य-शास्त्रकार ने लिखा है—

“विकृष्टश्चतुरस्रश्च त्र्यस्रश्चैव हि मण्डपः ।

तेषां त्रीणि प्रमाणानि ज्येष्ठ मध्य तथा वरम् ॥”

अर्थात् विश्वकर्मा ने तीन प्रकार के नाट्य-गृहों का निर्माण किया है। वे विकृष्ट, चतुरस्र त्र्यस्र है। इनके भी ज्येष्ठ, मध्यम और अधम अथवा तीन रूप हैं। इन तीनों नाट्य-मण्डपों को हस्त अथवा दण्ड के नापने से १८ प्रकार के हो जायेंगे। इस कारिका के अर्थ के सम्बन्ध मे विद्वानों मे थोड़ा मतभेद है।

अभिनवगुप्त ने अपनी टीका मे इस कारिका और अगली कारिका की टीका करते समय नाट्य-मण्डपों के प्रकार के सम्बन्ध मे दो प्रचलित मतों का उल्लेख किया है। पहले मत के अनुसार विकृष्ट, ज्येष्ठ, चतुरस्र ही मध्य है और त्र्यस्र अवर है। दूसरे मत के अनुसार विकृष्ट चतुरस्र और त्र्यस्र के ज्येष्ठ, मध्य और अवर ये तीन भेद होते हैं। मन्कद साहब ने प्रकार के नाट्य-मण्डप वाले मत के अधिक समर्थक प्रतीत होते हैं। यहाँ पर हम विकृष्टादि शब्दों के अर्थ को स्पष्ट करते हुए मन्कद साहब के मत का स्पष्टीकरण करेंगे।

विकृष्ट—डॉ० पी० के० आचार्य ने अपने Dictionary of Hindu Architecture मे विकृष्ट का अर्थ वृत्त किया है। किन्तु अभिनवगुप्त विकृष्ट का अर्थ सम्भवतः चौकोण मानते थे। इन्होंने इसे स्पष्ट करते हुए लिखा है—

“विभागेन कृष्टी न तु चतसृषु दिक्षु समयेन ।”

इसका यही भाव है कि विकृष्ट का अर्थ चार विभाग वाला है। नाट्यशास्त्र में इसका जो रूपाकार दिया गया है वह चतुष्कोणात्मक ही है।

चतुरस्र—इसका प्रयोग वर्ग के अर्थ मे हुआ है। यद्यपि साधारणतया इसका अर्थ चौकोर भी लिया जाता है। किन्तु यहाँ पर उसका अर्थ वर्ग से लिया गया है।

३ त्रयस्त्र—इसका अर्थ त्रिकोणात्मक है।

नाट्य-मण्डपों के भेद—नाट्य-मण्डप के प्रकारों का उल्लेख भी उपर्युक्त कारिका में किया गया है। उसमें नौ प्रकार के मण्डपों का संकेत किया है, वे नवों प्रकार इस प्रकार होंगे—

१. विकृष्ट ज्येष्ठ = १०८×६४ ६. चतुरस्र श्रवर = ३२×३२
 २. विकृष्ट मध्य = ६४×३२ ७. त्रयस्त्र ज्येष्ठ = टक्स्ट में इनका माप स्पष्ट नहीं है।

३. विकृष्ट श्रवर = ३२×१६ ८ त्रयस्त्र मध्य = "
 ४. चतुरस्र ज्येष्ठ = १०८×१०८ ९ त्रयस्त्र श्रवर = "
 ५. चतुरस्र मध्य = ६४×६४

उपर्युक्त जिन मापों का संकेत हमने नाट्य-मण्डपों के सामने किया है। उनका संकेत नाट्यशास्त्र के द्वितीय अध्याय की १०वीं कारिका में किया गया है। वह इस प्रकार है—

“प्रमाणमेवा निदिष्टम् हस्त दण्ड समाश्रयम्।

शत चाष्टौ चतुष्पष्टौर्हस्ताद्वात्रिंश देव पा ॥” २-६-१०

इस प्रकार नौ मण्डपों का अर्थ निकाल लेने पर एक बाधा सामने आती है।

वह यह है कि नाट्यशास्त्र के दूसरे स्थलों पर दी गई माप से यह माप ठीक नहीं बैठ सकती। इस दृष्टि से निम्नलिखित कारिकाएँ विचारणीय हैं—

“चतुष्पष्टौ करान्कुर्यात् दीर्घत्वेन नु मण्डपम्।

द्वात्रिंशेन तु विस्तार मर्त्याना योजये दहि ॥”

किन्तु भरत मुनि ने एक स्थल पर २०।१० तक की कारिकाओं में नाट्य-मण्डप का जो वर्णन किया है उसका नाम भी उन्होंने विकृष्ट ही दिया है। एवं ‘विकृष्टं, कर्तव्य नाट्यवेश्म प्रयोक्तुमि’ किन्तु इस नाट्य-मण्डप की माप उन्होंने इस कारिका में बतलाई है। पूर्ववर्णित कारिका में नाट्य-मण्डप की माप ६४×३२ हाथ दी गई है। यह मण्डप ‘मर्त्याना’ यानी मनुष्यों का है। इससे विकृष्ट नाट्य-मण्डप की ओर संकेत है और यह माप भी मध्य विकृष्ट की मालूम होती है। क्योंकि भरत मुनि ने लिखा है—

“प्रेक्षा गृहाणां सर्वेषां तस्मान्मध्यमभिष्यते।”

अर्थात् प्रेक्षागृहों में मध्य प्रेक्षागृह श्रेष्ठ होता है। एक दूसरे स्थल पर भरत मुनि ने चतुरस्र की नाप-जोख का फिर उल्लेख किया है। वह इस प्रकार है—

“अत परं प्रवक्ष्यामि चतुरस्र लक्षणम्।

समन्तस्तु कर्तव्यो हस्तो द्वात्रिंशत् ॥” २-८७ ॥

अर्थात् चतुरस्र नाट्य-मण्डप चारों ओर से ३२ हाथ होनी चाहिए। यह नाप भी ऐसा जान पड़ता है कि उसने चतुरस्र मध्य की ही दी है। यहाँ पर हमारे पहले वाले कथन से मतभेद पड़ जाता है। हमने चतुरस्र मध्य की नाप चारों ओर से ६४ हाथ मानी है। अब हम इन विरोधी मतों को सुलझाने की चेष्टा करेंगे।

नाट्यशास्त्र में नाट्य-मण्डप—भरतमुनि के नाट्यशास्त्र में हमें नाट्य-मण्डप तथा रंगमंच से सम्बन्धित बहुत सी बातें मिलती हैं। यहाँ पर उनमें से कुछ का संक्षेप में उल्लेख किया जा रहा है—

नाट्यशास्त्र में दिए गए विविध प्रकार के नाट्य-मण्डपों का विवेचन—भरत मुनि ने अपने नाट्यशास्त्र के द्वितीय अध्याय में नाट्य-मण्डपों के भेद-आकार और लक्षण तथा पूजन-विधि आदि पर अच्छा प्रकाश डाला है। नाट्य-शास्त्र के इस द्वितीय अध्याय पर डी० आर० मन्कद ने 'Ancient Indian Theatre' में आलोचनात्मक और तुलनात्मक दृष्टि से अच्छा विवेचन किया है। मन्कद साहब ने लिखा है कि नाट्यशास्त्र तथा उसकी अभिनवभारती टीका से नाट्य-मण्डप के स्वरूप का सही स्पष्टीकरण नहीं हो पाता। किन्तु यदि मनोयोग के साथ दोनों का अध्ययन करके यदि अपनी बुद्धि का प्रयोग किया जाय तो भरत मुनि का नाट्य-मण्डप सम्बन्धी मत सरलता से समझ में आ सकता है। यहाँ पर हम नाट्य-मण्डपों या प्रेक्षागृहों की रचना-विधि के सम्बन्ध में भरत मुनि तथा उनके टीकाकार अभिनवगुप्त के मतों को ध्यान में रखते हुए विचार कर रहे हैं। नाट्य-मण्डप के प्रकार का वर्णन करते हुए नाट्य-शास्त्रकार ने लिखा है—

“विकृष्टश्चतुरस्रश्च त्र्यस्रश्चैव हि मण्डपः ।

तेषां त्रीणि प्रमाणानि ज्येष्ठ मध्य तथा वरम् ॥”

अर्थात् विश्वकर्मा ने तीन प्रकार के नाट्य-गृहों का निर्माण किया है। वे विकृष्ट, चतुरस्र त्र्यस्र हैं। इनके भी ज्येष्ठ, मध्यम और अधम अवतर तीन रूप हैं। इन तीनों नाट्य-मण्डपों को हस्त अथवा दण्ड के नापने से १८ प्रकार के हो जायेंगे। इस कारिका के अर्थ के सम्बन्ध में विद्वानों में थोड़ा मतभेद है।

अभिनवगुप्त ने अपनी टीका में इस कारिका और अगली कारिका की टीका करते समय नाट्य-मण्डपों के प्रकार के सम्बन्ध में दो प्रचलित मतों का उल्लेख किया है। पहले मत के अनुसार विकृष्ट, ज्येष्ठ चतुरस्र ही मध्य है और त्र्यस्र अवतर है। दूसरे मत के अनुसार विकृष्ट चतुरस्र और त्र्यस्र के ज्येष्ठ, मध्य और अवतर ये तीन भेद होते हैं। मन्कद साहब तीनों प्रकार के नाट्य-मण्डप वाले मत के अधिक समर्थक प्रतीत होते हैं। यहाँ पर हम विकृष्टादि शब्दों के अर्थों को स्पष्ट करते हुए मन्कद साहब के मत का स्पष्टीकरण करेंगे।

विकृष्ट — डॉ० पी० के० आचार्य ने अपने Dictionary of Hindu Architecture में विकृष्ट का अर्थ वृत्त किया है। किन्तु अभिनवगुप्त विकृष्ट का अर्थ सम्भवतः चौकोण मानते थे। इन्होंने इसे स्पष्ट करते हुए लिखा है—

“विभागेन कृष्टो न तु चतसृषु दिक्षु समयेन ।”

इसका यही भाव है कि विकृष्ट का अर्थ चार विभाग वाला है। नाट्यशास्त्र में इसका जो रूपाकार दिया गया है वह चतुष्कोणात्मक ही है।

चतुरस्र — इसका प्रयोग वर्ग के अर्थ में हुआ है। यद्यपि साधारणतया इसका अर्थ चौकोर भी लिया जाता है। किन्तु यहाँ पर उसका अर्थ वर्ग से लिया गया है।

३ त्रयस्त्र—इसका अर्थ त्रिकोणात्मक है ।

नाट्य-मण्डपों के भेद—नाट्य-मण्डप के प्रकारों का उल्लेख भी उपर्युक्त कारिका में किया गया है । उसमें नौ प्रकार के मण्डपों का संकेत किया है, वे नवों प्रकार इस प्रकार होंगे—

१. विकृष्ट ज्येष्ठ = १०८×६४ ६. चतुरस्र अवर = ३२×३२
 २. विकृष्ट मध्य = ६४×३२ ७. त्रयस्त्र ज्येष्ठ = टक्स्ट में इनका माप स्पष्ट नहीं है ।

३. विकृष्ट अवर = ३२×१६ ८. त्रयस्त्र मध्य = ,,

४. चतुरस्र ज्येष्ठ = १०८×१०८ ९. त्रयस्त्र अवर = ,,

५. चतुरस्र मध्य = ६४×६४

उपर्युक्त जिन मापों का संकेत हमने नाट्य-मण्डपों के सामने किया है । उनका संकेत नाट्यशास्त्र के द्वितीय अध्याय की १०वीं कारिका में किया गया है । वह इस प्रकार है—

“प्रमाणभेषां निर्दिष्टम् हस्त दण्ड समाश्रयम् ।

शत चाण्टी चतुष्पष्ठीर्हस्ताद्वात्रिंश देव पा ॥” २-६-१०

इस प्रकार नौ मण्डपों का अर्थ निकाल लेने पर एक बाधा सामने आती है । वह यह है कि नाट्यशास्त्र के दूसरे स्थलों पर दी गई माप से यह माप ठीक नहीं बैठ सकती । इस दृष्टि से निम्नलिखित कारिकाएँ विचारणीय है—

“चतुष्पष्ठी फरान्कुर्यात् दीर्घत्वेन नु मण्डपम् ।

द्वात्रिंशेन तु विस्तार मर्त्यानां योजये दहि ॥”

किन्तु भरत मुनि ने एक स्थल पर २०।६० तक की कारिकाओं में नाट्य-मण्डप का जो वर्णन किया है उसका नाम भी उन्होंने विकृष्ट ही दिया है । एव ‘विकृष्ट’, कर्तव्य नाट्यवेशम् प्रयोक्तुभि’ किन्तु इस नाट्य-मण्डप की माप उन्होंने इस कारिका में बतलाई है । पूर्ववर्णित कारिका में नाट्य-मण्डप की माप ६४×३२ हाथ दी गई है । यह मण्डप ‘मर्त्यानां’ यानी मनुष्यों का है । इससे विकृष्ट नाट्य-मण्डप की ओर संकेत है और यह माप भी मध्य विकृष्ट की मालूम होती है । क्योंकि भरत मुनि ने लिखा है—

“प्रेक्षा गृहाणा सर्वेषा तस्मान्मध्यममिष्यते ।”

अर्थात् प्रेक्षागृहों में मध्य प्रेक्षागृह श्रेष्ठ होता है । एक दूसरे स्थल पर भरत मुनि ने चतुरस्र की नाप-जोख का फिर उल्लेख किया है । वह इस प्रकार है—

“अत पर प्रवक्ष्यामि चतुरस्र लक्षणम् ।

समन्तस्तु कर्तव्यो हस्तो द्वात्रिंशत् ॥” २-८७ ॥

अर्थात् चतुरस्र नाट्य-मण्डप चारों ओर से ३२ हाथ होनी चाहिए । यह नाप भी ऐसा जान पड़ता है कि उसने चतुरस्र मध्य की ही दी है । यहाँ पर हमारे पहले वाले कथन से मतभेद पड़ जाता है । हमने चतुरस्र मध्य की नाप चारों ओर से ६४ हाथ मानी है । अब हम इन विरोधी मतों को सुलझाने की चेष्टा करेंगे ।

मन्कद साहब ने इस मत के सुलझाने के लिए अपना अनुमान इस प्रकार प्रस्तुत किया है। इनका कथन है कि दो कारिकाओं में जिन्हें हमने प्रक्षिप्त माना है उनसे यह ध्वनि निकलती है कि विकृष्ट का सम्बन्ध ज्येष्ठ से है। चतुरस्र का सम्बन्ध मध्य से और त्रयस्र का सम्बन्ध अवर से है। कुछ लोग इस मत के अनुयायी प्रतीत होते हैं। किन्तु इस उलझन का सुलझाव एक दूसरे प्रकार से भी किया जा सकता है। इस दृष्टि से यह कारिकाएँ उद्धृत की जा सकती हैं—

“विकृष्टश्चतुरस्रश्च त्रयस्रश्चैव हि मण्डपः ।
तेषां त्रीणि प्रमाणानि ज्येष्ठ मध्य तथा वरम् ॥”

× × ×

“प्रमाणेषां निर्दिष्टं हस्तवण्डसमाश्रयम् ।
शत चाप्यै चतुष्पष्टिर्हस्ताद्वित्रिशच्चेति निश्चितम् ॥”

× × ×

“अष्टाधिकं शत ज्येष्ठ चतुष्पष्टिस्तु मध्यमम् ।
कनीयस्तु तथा वैश्व हस्ताद्वित्रिशद्विष्यते ॥”

इनमें नवी कारिका से प्रकट होता है कि ज्येष्ठ, मध्य, अवर आदि क्रमशः विकृष्ट, चतुरस्र और त्रयस्र के उत्कृष्ट मण्डप प्रमाण हैं। नवी कारिका में उनकी माप इस प्रकार दी है—विकृष्ट ज्येष्ठ की माप १०८ × ६४ होनी चाहिए। चतुरस्र मध्य की माप के सम्बन्ध में वे लिखते हैं कि चतुरस्र के बनाने में मध्यम माप अपनार्य्य जाती है। इससे चतुरस्र ज्येष्ठ ६४ × ३२, चतुरस्र मध्य ३२ × १६ का तथा अवर १६ × २८ होता है।

डॉ० राघवन का मत मुझे अधिक उपयुक्त प्रतीत होता है। उनके मतानुसार नाट्य-मण्डप तीन प्रकार के होते हैं—विकृष्ट, चतुरस्र और त्रयस्र। इनकी लम्बाई क्रमशः १०८, ६४ और ३२ हाथ बताई गई है। इनमें नाट्यशास्त्र के लेखक ने चतुरस्र नाट्य-गृह को सबसे अधिक उपयुक्त और परिपूर्ण बताया है। उन्होंने इसी के ज्येष्ठ रूप का विस्तार से उल्लेख किया है। उसका वर्णन उन्होंने मनुष्यों के नाट्य-मण्डप के अभिधान से किया है।

मनुष्यों के योग्य नाट्य-मण्डप के लक्षण

पृथ्वी—जहाँ भी नाट्यशाला बनानी हो तो पहले पृथ्वी की परीक्षा करनी चाहिए। नाट्यशाला के बनाने की भूमि ‘समा स्थिरा कठिना कृष्णा या गौरी’ होना चाहिए। उस भूमि को पहले साफ करवाकर हल चलवाना चाहिए। वृक्षों की जड़ें खुदवा डालनी चाहिए। इस प्रकार शुद्ध की गई भूमि पर नाट्य-मण्डप की दीवारों के चिन्ह खींच देने चाहिए।

नाट्य-मण्डप के शिलान्यास का क्षेत्र—नाट्य-मण्डप के शिलान्यास के लिए उत्तरा-फाल्गुनी, उत्तराषाढा, उत्तरा भाद्रपदा, विशाखा, रेवती, हस्त, पुष्य और अनुराधा नक्षत्र श्रेष्ठ माने गए हैं।

शिलान्यास की डोरी—शिलान्यास की डोरी के लिए कपास, नर्मा, सनई की छाल, या मूँज की बड़ी दृढ़ श्वेत वर्ण की डोरी बनानी चाहिए। यदि डोरी

बीच में से टूट जाय तो नाट्य-मण्डप के स्वामी की मृत्यु हो जाती है । यदि तीसरा भाग टूट जाय तो जनता का विरोध होता है । यदि चौथे भाग से टूट जाय तो नाट्य-प्रयोक्ता का नाश होता है । यदि नापते-नापते हाथ से छूट जाय तो हानि होती है । इसलिए बड़ी सावधानी से डोरी पकड़नी चाहिए और खींचने के समय पुण्याह-वाचन और ब्राह्मणों को भोजन भी कराना चाहिए । नीव डालते समय शस्त्र-ध्वनि, नगाड़े आदि वाद्य-यन्त्रों का वादन भी कराना चाहिए । नीव डालते समय पाखण्डी, सन्यासी, विकलांग आदि अनिष्ट साधकों को दूर करना चाहिए ।

नाट्य-मण्डप के विविध अंगों की रूपरेखा—इस सम्बन्ध में भरतमुनि ने इस प्रकार लिखा है—

“चतुष्पष्टिं करान् कृत्वा द्विधा कुर्यात् पुनश्चतान् ।
पृष्ठतो यो भवेद्भागो द्विधा भूतो भवेच्च स ।
तस्याद्धेन विभागेन रंगशीर्षं प्रयोजयेत् ॥
पश्चिमे तु पुनर्भागे नेपथ्यं गृहमादिशेत् ।
विभज्य भागान् विधिवत् यथावदनुपूर्वशः ॥”

अर्थात् शिलान्यास करते समय रंगशाला के विविध अंगों का विन्यास इस प्रकार करना चाहिए । पहले चौंसठ हाथ लम्बा भाग नाप लेना चाहिए । फिर इसके दो भाग करने चाहिए । इसके पहले आगे भाग में प्रेक्षागृह और पिछले आगे भाग में नेपथ्य-गृह बनाना चाहिए । अभिनवगुप्त ने उपर्युक्त कारिकाओं का अर्थ करते हुए लिखा है—

“चतुष्पष्टिं हस्तैर्ध्याद्विस्ताराच्च ।”

द्वात्रिंशत्करं क्षेत्रं गृहीत्वा मध्ये सूत्रं विस्तारेण दद्यात् । तत्र यत्प्रयोक्तुः पृष्ठतो भविष्यति तदेव पृष्ठम् । तस्य मध्ये विस्तारेण सूत्रं दद्यात् । तत् षोडश हस्तो द्वौ भागो भवतः । पृष्ठगत भावमद्धेन विभज्याष्ट हस्त रंगशिरः शिखरं पान्त्राणां चान्तस्थानां नाट्यमण्डपस्य ह्युत्तानमुत्तवदवस्थितस्य रंगपीठं मुख्यं तदष्टहस्त शिरः । तत्पृष्ठे तु दैर्घ्याद्धि षोडश हस्त नेपथ्यं गृहं भवति विस्तारात् द्वात्रिंशत्करमेव । ननु नेपथ्यादिकं च तत्र गृह्यते पश्चिमे पेति । तत्र रंगपीठं विस्तारतः षोडश दैर्घ्यतस्तदष्ट हस्ता इति केचित् । अन्ये त्वेतदेव विपर्यासयन्ति सर्वथा तावद्भगपीठस्यापि विकृष्टत्वं विधेयमिति तात्पर्यम् । यद्वक्ष्यते रगे विकृष्टो भरते न कार्यः । १२, १६ इत्यादि ।

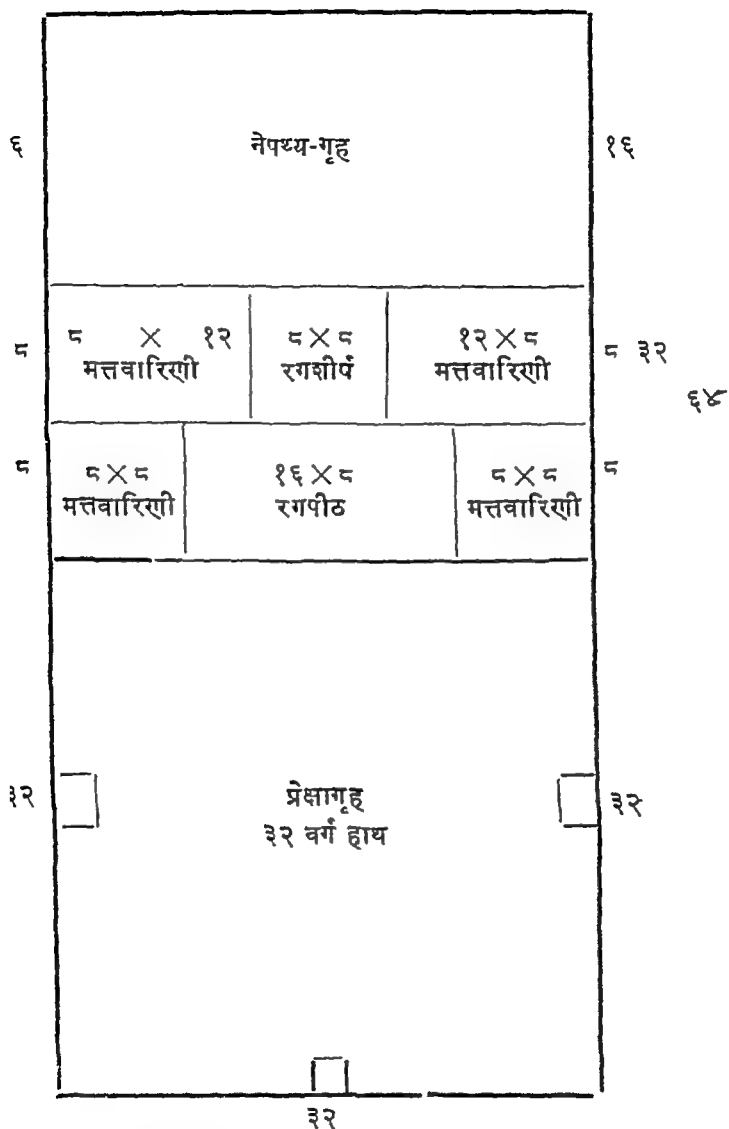
अर्थात् जैसा हम ऊपर बता चुके हैं यह तो स्पष्ट है कि ६४ हाथ लम्बा भूमि-वृण्ड लेना चाहिए । उसको दो भागों में विभाजित करना चाहिए । इसका अर्थ यह है कि उसमें ३२-३२ हाथ के दो भाग बन जायेंगे । फिर पीछे पश्चिम वाले हिस्से में नेपथ्य बनाना चाहिए । आगे वाले भाग में रंगशीर्ष बनाना चाहिए । यहाँ पर कारिका में प्रयुक्त पृष्ठतो और पश्चिम शब्द विचारणीय हैं । पृष्ठतो का अर्थ अभिनवगुप्त ने पात्रों के पीछे के भाग से लिया है । यह भाग ३२×३२ होगा । इसी प्रकार पात्रों के आगे का भाग भी ३२×३२ होगा । पात्रों के पीछे वाले भाग के फिर दो हिस्से करे जाने चाहिये । यह भाग क्रमशः १६×३२—१६×

३२ होंगे । अभिनवगुप्त के द्वारा पहला पृष्ठगत भाग कहा गया है । दूसरा पश्चिममगत । उनका कहना है कि १६×३२ वाला पहला भाग पुन दो भागों में बाँटा जाना चाहिए और यह दोनों भाग ८×३२ के होंगे । यही पर रगशीर्ष बनना चाहिए । इसके पीछे १६×३२ का नेपथ्य बनाना चाहिए । इस प्रकार स्पष्ट है कि पहले नेपथ्य होगा और उसके ठीक सामने ८×३२ का रगशीर्ष होगा । उसके सामने ८×१६ का रगपीठ होगा । कारिका में इस रगपीठ की चर्चा नहीं की गई है । किन्तु अभिनवगुप्त ने इसका उल्लेख किया है । अभिनवगुप्त ने यह भी लिखा है कि कुछ विद्वानों के अनुसार रगपीठ १६ हाथ लम्बा और ८ हाथ चौड़ा होता है । किन्तु दूसरे मत वाले यह कहते हैं कि ८ हाथ लम्बा और १६ हाथ चौड़ा होना चाहिए । अभिनवगुप्त पहले मत के समर्थक है । इत मत के अनुसार नाट्य-मण्डप के सामने का भाग इस प्रकार विभाजित हो जाता है कि मध्य में रगपीठ, जिसकी नाप १६×८ हाथ, दोनों ओर दो मत वारिणी, जिनकी नाप $८-८$ हो बन सकें किन्तु मन्कद साहब के मतानुसार मत्तवारिणी १२×८ की होगी और रगपीठ ८×१६ का होगा । इस मत के अनुसार रगपीठ का ८×८ का भाग प्रेक्षागृह के बाहर होगा ।

अधिक स्पष्ट शब्दों में नाट्य-मण्डप की निर्माण-विधि नाट्यशास्त्र के वर्णनानुरूप इस प्रकार होगी—एक ६४ हाथ लम्बा और ३२ हाथ चौड़ा भूखण्ड लेना चाहिए । फिर लम्बाई को दो भागों में बाँट देना चाहिए । इस प्रकार $३२-३२$ हाथ के दो वर्ग बन जायेंगे । अगला वर्ग प्रेक्षागृह हो जायगा । पिछले वर्ग की लम्बाई को फिर दो भागों में बाँटेंगे । यह दोनों भाग क्रमशः १६×३२ हाथ के होंगे । इनमें से पिछला भाग नेपथ्य-गृह बनाया जायगा । शेष बचे हुए अगले भाग को फिर दो भागों में बाँटेंगे । जिसके फलस्वरूप ३२×८ के दो भाग हो जावेंगे । फिर इन दो भागों में से पिछले भाग के मध्य में ८×८ का रगशीर्ष बनाया जायगा और अगले भाग में १६×८ का रगपीठ निर्मित होगा । इसके दोनों ओर ८ वर्ग की मत्तवारिणियाँ होगी । रगशीर्ष के दोनों ओर १२×८ और १२×८ के बरामदे होंगे । इन बरामदों से नेपथ्य-गृह में जाने के लिए द्वार होंगे । प्रेक्षागृह में तीन और द्वार होंगे । रगपीठ की ओर कोई द्वार नहीं होगा । उपर्युक्त वर्णन के अनुसार भरत मुनि द्वारा वर्णित नाट्य-मण्डप का स्वरूप अगले पृष्ठ पर दिया गया है ।

इस प्रकार नीव पड़ जाने के बाद दीवारें खड़ी की जानी चाहिए । भीतें बना चुकने पर अच्छे नक्षत्र योग और करण का विचार करके रोहिणी या श्रवण नक्षत्र में खम्भे खड़े करने चाहिए । प्रातः सूर्योदय हो चुकने पर ऐसे श्रेष्ठ आचार्यों के द्वारा खम्भों की स्थापना करानी चाहिए जो तीन दिन और तीन रात तक निराहत व्रत रह चुके हों । इन खम्भों के सम्बन्ध में अभिनवगुप्त ने लिखा है कि दो खम्भे बाहर की तरफ बनाने चाहिए । यह क्रमशः ८ हाथ की दूरी पर होने चाहिए । और शेष दो खम्भे रगपीठ के मैदान में होने चाहिए । वे इस प्रकार हों कि दोनों ही दोनों दीवारों से ८ हाथ दूर हों साथ ही परस्पर भी ८ हाथ दूर हों । इस प्रकार जो मत्तवारिणी बनेगी ८×८ वर्ग हाथ की होगी । अभिनवगुप्त के शब्दों को यहाँ उद्धृत कर देना अनुचित न होगा—

३२



भरत मुनि द्वारा वर्णित नाट्य-मण्डप का स्वरूप

“स्तम्भाश्चत्वारो बहिर्मण्डपान्निष्कासन कृत्वा घ्रियन्ते मण्डप क्षेत्रादे बहिस्तेन भित्तिच्छेदावधौ स्तम्भ द्वयं ततोऽपि बहिर्भितेरष्ट हस्तान्तरं स्तम्भापेक्षयाऽप्यष्टहस्तान्तरं स्तम्भ द्वयमित्येवम् इत्यष्टविस्तारा समचतुरश्रं मत्तवारिणी भवति।”

स्तम्भ निर्माण के पश्चात् मत्तवारिणी बनानी चाहिए। मत्तवारिणी के सम्बन्ध में नाट्यशास्त्र में इस प्रकार लिखा है—

“रगपीठस्य पार्श्वे तु कर्तव्या मत्तवारिणी ।

चतुस्तम्भ समायुक्ता रगपीठ प्रमाणतः ॥२॥”

“अर्धार्ध हस्तोत्सेधेन कर्तव्या मत्तवारिणी ।

उत्सेधेन तथोस्तुत्यं कर्तव्य रगमण्डपम् ॥२॥”

अर्थात् रगपीठ के पीछे चार खम्भो पर रगपीठ से लगभग आधे हाथ ऊँचा अम्बारी या मत्तवारिणी बनानी चाहिए । और रगपीठ तथा मत्तवारिणी दोनों की ऊँचाई के बराबर रगमण्डल बनाना चाहिए । अभिनवगुप्त ने इन श्लोको की टीका इस प्रकार की है—

“अन्येषा हस्तमानोज्ञा यथा रगपीठापेक्षया च सार्धं हस्त परिमाण उच्छ्राय कार्या मत्तावाह्या तयोरिनी द्विवचन क्षापक त यावानुत्सेधस्तावान् रगपीठस्य । तेन चध्रमूभागापेक्षया सार्धं हस्त प्रमाणोन्नत रगपीठमिती अयुक्तम् भवति । तेन मत्तवाह्यालोके नात्ययं रंगपीठस्य दुष्प्रेक्षता एवच्चोत्से धेनत्येक वचनेने सूचितम् । अन्यथोत्सेधाम्यामित्युच्यते ।”

उपर्युक्त दूसरी कारिका में रगमण्डप शब्द स्पष्ट नहीं है । पता नहीं रगमण्डप से रगपीठ का अर्थ लिया गया है अथवा रगभूमि का । अभिनवगुप्त ने अपनी टीका में इसके दो अर्थ किए हैं । एक अर्थ के अनुसार मत्तवारिणी डेढ़ हाथ रगपीठ से ऊँची होनी चाहिए । दूसरे अर्थ के अनुसार रगपीठ और मत्तवारिणी की ऊँचाई एक ही होनी चाहिए । अभिनवगुप्त और मन्कद साहब दोनों ही दूसरे मत के पक्ष में हैं । यहाँ पर एक बात और स्पष्ट कर देनी है यद्यपि उसका सम्बन्ध मत्तवारिणी से नहीं है । वह यह कि विकृष्ट मध्यमण्डप में रगशीर्ष रगपीठ की अपेक्षा ऊँचा होना चाहिए । किन्तु चतुरस्र मध्य में दोनों एक ऊँचाई के हो सकते हैं ।

यहाँ पर रगशीर्ष और रगपीठ के सम्बन्ध पर विचार होना जरूरी है । मन्कद साहब का कथन है कि रगशीर्ष और रगपीठ के बीच में कोई दीवार न होकर पर्दा होता था । रगशीर्ष के निर्माण के सम्बन्ध में लिखा है कि वह छ लकड़ियों से निर्मित की जानी चाहिए । अभिनवगुप्त ने इस बात को स्पष्ट करते हुए लिखा है कि नेपथ्य-गृह और रगशीर्ष की सामान्य दीवार पर परस्पर आठ हाथ की दूरी पर दो खम्भे खड़े किये जाने चाहिए । इसके बाद उसी के बराबर दो खम्भे और भी बनाने चाहिए जो चौदह हाथ की दूरी पर हों । इस प्रकार यह खम्भे चार हो जायेंगे और नीचे-ऊपर की धन्नियाँ ६ हो जायेंगी । इस बात को अधिक स्पष्ट करना चाहें तो यो कह सकते हैं कि नेपथ्य के सामने की दीवारों में एक सजी हुई लकड़ी की ८ हाथ लम्बी धत्री होनी चाहिये । फिर दो खम्भे और होने चाहिए जो कि परस्पर ४ हाथ की दूरी पर हों । इन चारों खम्भों पर ६ धन्नियाँ रखी जायेंगी । इसको सन्दूक कहते हैं । इसे विविध प्रकार से सजाना चाहिए । “पठ दाहक समन्वित” रगशीर्ष के निर्माण के पश्चात् “कार्यं द्वारद्वयं चात्र नेपथ्य गृहकस्य तु” अर्थात् यहाँ पर दो द्वार प्रवेश करने के लिए तथा निर्गमन करने के लिए बनाने चाहिए । नेपथ्य-गृह की भूमि काली मिट्टी में भर देनी चाहिए । हल चलाकर उसकी

रोड़ी, घास-पात और ककड़ी निकाल देनी चाहिए। हल में केवल अड़ुवा वल जोतने चाहिए। वहाँ के काम करने वाले अग-दोष से हीन हो। मिट्टी ढोने में नये टोकरे का प्रयोग किया जाना चाहिए। इस प्रकार सावधानी से रगपीठ बनाना चाहिए। वह न कछुए की पीठ जैसा ऊँचा और न मछली की पीठ जैसा ढलवाँ ही होता है। वास्तव में दर्पण-तल के समान समतल रगपीठ ही श्रेष्ठ समझा जाता है। इस रगपीठ पर भी रत्न सजाने चाहिए। चतुरो को उसमें पूर्व में वज्र, दक्षिण में वैदूर्य, पश्चिम में स्फटिक और उत्तर में हीरा और मध्य में भूँगे सजाने चाहिए। इस प्रकार रगशीर्ष समाप्त करके लकड़ी का काम करना चाहिए। लकड़ी का काम समाप्त करके भीतर का काम शुरू करना चाहिए। स्तम्भ, खूँटी, झरोखा और कौना कभी भी द्वार के सामने या द्वार की ओर ढलने वाले नहीं बनाने चाहिए।

बैठने की व्यवस्था—भरत के मतानुसार प्रेक्षागृह में बैठने की व्यवस्था सोपानाकृति की होनी चाहिए। सोपान पृथ्वी से लगभग डेढ़ हाथ लम्बे होने चाहिए।

द्विभूमि की समस्या—नाट्यशास्त्र के मतानुसार नाट्य-मण्डप द्विभूमिक होना चाहिए। द्विभूमि से क्या तात्पर्य है यह स्पष्ट नहीं है। भिन्न-भिन्न विद्वानों के मत भी इसी सम्बन्ध में पृथक्-पृथक् हैं। एक मत के अनुसार द्विभूमि शब्द का प्रयोग रगपीठ के ऊँचे और नीचे भाग के लिए किया गया है। दूसरे मत के अनुसार भक्तवारिणी के चारों ओर एक दूसरी दीवार होनी चाहिए जिस प्रकार कुछ मन्दिरों में दो दीवारें होती हैं और बीच में एक वृत्ताकार मार्ग होता है। इस मत वालों का कहना है कि इन्हीं दो दीवारों के लिए द्विभूमि शब्द का प्रयोग किया गया है। अभिनवगुप्त का मत इन सबसे भिन्न है। उनके मतानुसार रगपीठ के उस स्थल से, जहाँ दर्शकों की मचिकाएँ प्रारम्भ होती हैं, बाहर निकलने के द्वार तक दो भूमियाँ अर्थात् चवतारियाँ बनानी चाहिए। पहली भूमि की ऊँचाई रगपीठ के बराबर होनी चाहिए जिस पर अभिजात कुल के सम्मानित नागरिक बैठ सकें और दूसरी चवतारी उससे नीची होनी चाहिए जिस पर निम्न वर्ग के लोगों के बैठने का विधान हो। हमें अभिनवगुप्त का मत ही अधिक समीचीन प्रतीत होता है।

नाट्य-धर्मी—नाट्य-धर्मी से हमारा तात्पर्य वेश-भूषा, सजावट, चित्रकारी आदि अन्य रगमचीय सामग्री से है। भरत के नाट्यशास्त्र में इन सब पर विस्तार से प्रकाश डाला गया है। रगमच की सजावट आदि की भी चर्चा की गई है। ध्वनि विज्ञान की ओर भी दृष्टि रखी गई है। उसमें निर्वात नाट्य-मण्डप बनाने की सलाह दी गई है जिससे कि गाने-बजाने वालों के संगीत और स्वर की गम्भीरता बनी रहे। इसी प्रकार रगमच सम्बन्धी अन्य बातों पर भी प्रकाश डाला गया है। उन सबके अध्ययन के लिए स्वतन्त्र ग्रन्थ की आवश्यकता है। अतएव यहाँ पर हम विस्तार नहीं कर रहे हैं।

चतुरस्र नाट्य-गृह—चतुरस्र नाट्य-मण्डप चारों ओर से ३२ हाथ लम्बा होना चाहिए। विकृष्ट के सम्बन्ध में जो-जो बातें बतलाई गई हैं, उन सब बातों का पालन चतुरस्र के सम्बन्ध में भी करना चाहिए। रगपीठ पर १० स्तम्भ होने चाहिए जो

कि मण्डप का भार सहन कर सकें। अभिनवगुप्त का कहना है कि समस्त क्षेत्र जो कि 32×32 का है, वह लम्बाई और चौड़ाई में विभक्त किया जाना चाहिए उसे ८ हिस्सों में बाँटना चाहिए। इस प्रकार उसमें ६४ खाने हो जायेंगे। प्रत्येक 4×4 हाथ का होगा। मध्य में चार खानों का रगपीठ बनाना चाहिए। उसके पीछे 12×32 का क्षेत्र शेष रह जायगा। उसमें 4×32 का रगशीर्ष बनाना चाहिए, जो ६ घन्नियों का हो। उसके पीछे 4×32 का नेपथ्य-गृह बनाया जा सकता है। इनमें चार खम्भे तो रगपीठ के चार कोनों पर बनाने चाहिए। इसके बाद एक अग्निकोण से चार हाथ की दूरी पर बनाया जाना चाहिए, जो कि दक्षिण की ओर हो। दूसरा कोण चार-पाँच हाथ की दूरी पर बनाया जाना चाहिए। यह भी दक्षिण की ओर ही होगा। इसी तरह से उत्तर-पूर्व आदि में भी बनाने चाहिए। यह सब मिलाकर १० होने चाहिए। इन खम्भों के ऊपर सीढ़ी की आकृति वाले आसन प्रेक्षकों के बैठने के लिए ईंट और लकड़ी से बनाने चाहिए। आसन इस प्रकार बनाने चाहिए कि वे एक हाथ पृथ्वी से ऊँचे रहें। पिछले आसन अगले आसनों से कुछ अधिक ऊँचे उठे होने चाहिए, जिससे रगपीठ भली भाँति दिखाई पड़े। जिस प्रकार खम्भे बनाने का विधान बताया गया है, उस प्रकार उन-उन दिशाओं में ६ और दृढ़ खम्भे लगाने चाहिए, जिससे नाट्य-मण्डप खड़ा रह सके। उसके ऊपर आठ और खम्भे लगा देने चाहिए और फिर आठ हाथ ऊँचा रगपीठ बनाया जाय। उसमें आवश्यक खम्भों की व्यवस्था रहनी चाहिए। खम्भों के अतिरिक्त ऐसी टाँडों का प्रयोग भी किया जाना चाहिए जिसमें पुतलियाँ खड़ी हो। पुनश्च प्रयोक्ताओं को नेपथ्य-गृह बनवाना चाहिए। नेपथ्य-गृह का एक द्वार रगपीठ में होना चाहिए। यह रगपीठ आठ हाथ लम्बा होता है। पुनश्च भक्तवारिणी बनानी चाहिए। रगपीठ चौकोर समतल वेदिका के रूप में बनी होती है। चारों ओर खम्भे होते हैं। संक्षेप में नाट्यशास्त्र के अनुसार चतुरस्र नाट्य-मण्डप का यही रूप विधान है।

त्रयस्र नाट्य-मण्डप—त्रयस्र नाट्य-गृह का निर्माण त्रिकोण के रूप में किया जाता है। इस त्रिकोण के बीच के कोने में रगपीठ बनाया जाता है। इस कोण में एक द्वार रगपीठ में प्रवेश करने के लिए बनाना चाहिए और दूसरा रगपीठ के पीछे से निमित्त होना चाहिए। शेष सब विधान पूर्ववत् ही है।

हिन्दी रगमच

हिन्दी रगमच विविध राजनीतिक, साहित्यिक एवं सांस्कृतिक कारणों से अभी तक अपनी परिपक्वता को नहीं पहुँच सका है। इस दिशा में हमें अभी बहुत प्रयत्न करना है।

हिन्दी रगमच के हमें दो रूप दिखाई पड़ते हैं। (१) लोक-नाट्य साहित्य को प्रस्तुत करने वाले रगमच और (२) साहित्यिक नाटकों को प्रस्तुत करने वाले रगमच।

लोक-नाट्य-साहित्य को प्रस्तुत करने वाले रगमच—लोक-नाट्य साहित्य को

प्रस्तुत करने वाले रंगमंच दो भागों में विभाजित किए जा सकते हैं। उत्तरी भारत के लोक-नाट्य सम्बन्धी रंगमंच तथा दक्षिणी भारत के लोक-नाट्य सम्बन्धी रंगमंच।

उत्तरी भारत के लोक-नाट्य सम्बन्धी रंगमंच—उत्तरी भारत के लोक-नाट्य सम्बन्धी रंगमंच हमें निम्नलिखित रूपों में मिलते हैं—

- (१) रामलीला का रंगमंच।
- (२) यात्रा सम्बन्धी जन-नाटको का रंगमंच।
- (३) रास-लीलाओं का रंगमंच।
- (४) कठपुतलियों का रंगमंच।
- (५) ललित महाराष्ट्र का रंगमंच।
- (६) गुजरात का हवाई जन-नाट्य का रंगमंच।

रामलीला का रंगमंच—रामलीला का अभिनय उत्तरी भारत के कोने-कोने में होता है। रामलीला अभिनय को मैं लोक-नाट्य का ही एक रूप मानता हूँ। रामलीला अभिनय की कई प्रणालियाँ देखने में आती हैं। कुछ स्थानों पर रामलीला अभिनय के लिए दो रंगमंच तैयार किए जाते हैं। एक मंच पर राम और उनके पक्ष के लोगों का अभिनय प्रदर्शित किया जाता है और दूसरे रंगमंच पर रावण और उसके पक्ष के लोगों के क्रिया-कलाप दिखाए जाते हैं। दोनों पक्षों के अभिनय नाटकीय शैली पर प्रदर्शित किए जाते हैं। दोनों रंगमंचों की सजावट, दोनों पक्ष के लोगों की वेश-भूषा और रूप-रंग भी भिन्न-भिन्न रखे जाते हैं। दोनों मंचों के बीच के भाग में युद्धादि के लिए स्थान छोड़ दिया जाता है। दर्शक लोग अधिकतर मंचों के दोनों तरफ बैठते हैं। इस रंगमंच में हमें कला का उतना विकसित रूप नहीं दिखाई देता जितना साहित्यिक नाटको के रंगमंच के लिए आवश्यक है। फिर भी खुले आकाश के रंगमंच का यह एक सुन्दर उदाहरण है। इस रंगमंच को हम इस प्रकार निरूपित कर सकते हैं।

राम पक्ष का
रंगमंच

दर्शक

दर्शक

रावण पक्ष
का रंगमंच

यात्रा सम्बन्धी रंगमंच—वगाल, बिहार, उड़ीसा आदि प्रान्तों में यात्राओं का अधिक प्रचार था। इन यात्राओं में भक्त लोग, जिस देवता की यात्रा होती थी, उस

देवता के क्रिया-कलापो का भावपूर्ण अभिनय करते हुए देवता के रथ को नगर के चारों ओर घुमाते फिरते थे । चल-रगमच का यह एक अच्छा उदाहरण है । प्रचारार्थ इस प्रकार के रगमच को अच्छे प्रकार से विकसित किया जा सकता है । इन यात्राओं में यद्यपि किसी विशेष रगमच का निर्माण नहीं किया जाता था किन्तु नाटक के सदृश एक निर्देशक अवश्य होता था । उस निर्देशक के निर्देशों के अनुकूल ही भक्त लोग अभिनय करते थे । यही इस नाट्य-रगमच की विशेषता है ।

रास-लीलाएँ—मथुरा में रास-लीलाओं का बहुत प्रचार है । रास-लीला भी जन-नाट्य का एक रूप है । उसमें राधा-कृष्ण तथा गोपिकाओं आदि की प्रणय-लीला का अभिनय हुआ करता है । इस नाट्य रूप का उदय आचार्य बल्लभ के समय में हुआ था । तब से वह नित्य नये विकास को प्राप्त होता जा रहा है । अब सिनेमा आदि के अधिक प्रचार से रास-लीला रगमच को कर्कषका पहुँचा है । फिर भी रसिक भक्त लोग उसे जीवित बनाए रखने का निरन्तर प्रयास करते रहते हैं । रास-लीला का रगमच अपनी अलग विशेषताएँ रखता है । इसका अभिनय करने वाली बहुत सी मण्डलियाँ हैं जो रगमच की सामग्री को लिये स्थान-स्थान पर फिरा करती हैं और अभिनय-स्थल पर आवश्यकतानुरूप एक सादा सा रगमच तैयार कर लेती हैं । यह भी चल-रगमच का ही एक रूप है ।

कठपुतलियों का रगमच—भारत में कठपुतलियों के अभिनय का प्रचार बहुत प्राचीन काल से है । इनके अभिनय की चर्चा महाभारत तक में मिलती है । गुप्त वनवास काल में अर्जुन ने जब उत्तरा को पढ़ाने का कार्य स्वीकार किया था तो उन्हें अपनी शिष्या के अनुरोध पर पुत्तलिका का अभिनय दिखाना पड़ा था । कथा-सरित्सागर में भी एक स्थान पर पुत्तलिका अभिनय की चर्चा आई है । उसमें लिखा है—मायासुर की कन्या के पास बोलने, नाचने और उड़ने वाली पुत्तलिकाएँ थी जिनका समय-समय पर अभिनय हुआ करता था ।

पुत्तलिका नाट्य रूप भारत में आज भी पाया जाता है । पुत्तलिका के माध्यम से एक पूरा नाट्य अभिनीत करने की परम्परा है । विविध पुत्तलिकाएँ विविध पात्रों का अभिनय करती हैं और किसी घटना विशेष का चित्र प्रस्तुत करती हैं । आजकल जो पुत्तलिकाओं का अभिनय प्रचलित है, उसमें सबसे पहले अभिनय की सूचना देने वाली एक पुत्तलिका आती है जिसके गले में ढोलक पड़ी रहती है । वह ढोलक बजाकर अभिनय की सूचना देती है । फिर रगमच पर आकर मेहतर भाड़ू लगाता है, और भिस्ती पानी छिड़कता है । भिन्न-भिन्न पात्रों के स्थान निश्चित किये जाते हैं और अन्य नाट्यों की भाँति सम्पूर्ण घटनाओं के माध्यम से पुत्तलिकाओं का सूत्रधार प्रदर्शित करता है । पुत्तलिकाओं के अभिनय के लिए एक छोटा सा रगमच भी तैयार किया जाता है । उसकी अपनी सजावट होती है, उसका अपना अलग रूप होता है । पुत्तलिका रगमच वास्तविक रगमच का सक्षिप्त नमूना है । इसमें यह प्रकट होता है कि भारत में अभिनय और रगमच के प्रति लोगों में कितनी श्रद्धा थी ।

भवाई जन-नाटकों का रगमच—गुजरात में भवाई जन-नाटकों का रूप

प्रचलित है। इन भवाई जन-नाटको की प्रवृत्ति धार्मिक अधिक है और लौकिक कम। इनमें सबसे पहले गरुडपति का आगमन होता है। बाद में कथा प्रस्तुत की जाती है। इसका भी अपना एक प्रकार का रगमच है। इसे धार्मिक रगमच काउदा हरण माना जा सकता है।

उपर्युक्त जन-नाट्य रगमचों के अतिरिक्त उत्तर भारत में और भी विविध प्रकार के जन-नाट्य मण्डप देखे जाते हैं, जो स्थान-भेद से भिन्न-भिन्न रूपों में प्रचलित हैं। यहाँ पर हमारा लक्ष्य सब का लेखा देना नहीं है। हम केवल इतना ही कहना चाहते हैं कि भारत के लोक-नाट्यों का रगमच विविध रूपों में विविध प्रकार से विकसित हुआ है। उनकी एक लम्बी-चौड़ी परम्परा प्राप्त है।

दक्षिण भारत के जन-नाट्य रगमच—जिस प्रकार उत्तर भारत में अनेक प्रकार के जन-नाट्य रगमच पाये जाते हैं, उसी प्रकार दक्षिणी भारत में भी विविध प्रकार के जन-नाट्य रगमच पाये जाते हैं। इनका उल्लेख 'दि थ्येटर आफ दी हिन्दूज़' नामक ग्रन्थ में किया गया है। अनुसन्वित्सु इस ग्रन्थ को देख सकते हैं। यहाँ पर हम उन समस्त नाट्य रगमचों का उल्लेख करना आवश्यक नहीं समझते।

उपर्युक्त विवरणों के आधार पर स्पष्ट प्रकट है कि सम्पूर्ण भारत में जन-नाट्य रगमचों का किसी समय अच्छा प्रचार था।

जन-नाट्य रगमचों के अतिरिक्त भारत में एक पूर्ण और सर्वांग साहित्यिक रगमच भी था जिसका विस्तृत निर्देश भरत मुनि ने अपने नाट्यशास्त्र में किया है। इस रगमच पर सस्कृत नाटकों का अभिनय किया जाता था। सस्कृत के प्रारम्भिक नाटक अभिनेय अधिक थे श्रव्य कम। किन्तु धीरे-धीरे अभिनेयता की प्रवृत्ति कम होने लगी और नाटक महाकाव्य का रूप धारण करने लगे। 'उत्तर रामचरित' में काव्य का आनन्द अधिक है, नाटक का कम। सस्कृत के इन नाटकों का प्रभाव हिन्दी पर भी पड़ा। यही कारण है कि मध्य युग में हिन्दी में जो मौलिक या अनुवादित नाटक लिखे गये वे नाटक न होकर काव्य कहलाने के ही अधिकारी हैं। नाटक तो वे केवल नाम मात्र के हैं। ऐसे नाटकों में 'रामायण महानाटक', 'हनुमन्नाटक' आदि विशेष उल्लेखनीय हैं।

हिन्दी रगमच के विकास में राजनीतिक परिस्थितियों ने भी बाधा उत्पन्न की। मध्य युग में यवनो का आधिपत्य बढ़ गया था। यवन लोग नाटक आदि के विरोधी थे। अतएव उनके आश्रय में रहने वाले हिन्दू लोगों में भी नाटक के प्रति अरुचि पैदा हो गई। इसके अतिरिक्त राजनीतिक परिस्थितियाँ कुछ ऐसी थीं जिसमें किसी भी प्रकार की प्रबन्ध रचना के लिए अवकाश न था। नाटक भी एक प्रबन्ध रूप है। जब काव्य-क्षेत्र में ही प्रबन्ध नहीं रचे गये तो फिर नाटकों की रचना का प्रश्न ही क्या उठता। जब नाटक ही नहीं लिखे गये तो फिर रगमच के विकास की बात भी कैसे उठ सकती थी। यही कारण है कि मध्य युग में हिन्दी का अपना कोई रगमच नहीं था।

आधुनिक काल में हिन्दी रंगमंच का उदय और विकास

हिन्दी के साहित्यिक रंगमंच की स्थापना करने का श्रेय भारतेन्दु बाबू हरिश्चन्द्रजी को है। स्थापना के पश्चात् लड़खड़ाता हुआ वह अपने विकास के मार्ग की ओर अग्रसर होने लगा। और आज भी अपने विकास की नई दिशाएँ खोजने में आकुल है। आधुनिक काल के हिन्दी रंगमंच को हम ऐतिहासिक दृष्टि से निम्नलिखित कालों में बाँट सकते हैं—

- (१) भारतेन्दुयुगीन रंगमंच।
- (२) द्विवेदीकालीन रंगमंच।
- (३) प्रसाद-युग में रंगमंच की अवस्था।
- (४) रामकुमार वर्मा और रंगमंच।
- (५) वर्तमानकालीन प्रयत्न।

भारतेन्दुयुगीन रंगमंच—हम अभी ऊपर कह चुके हैं कि हिन्दी के साहित्यिक रंगमंच की स्थापना करने का श्रेय भारतेन्दु बाबू हरिश्चन्द्रजी को है। किन्तु उन्होंने यह कार्य किन परिस्थितियों में किया था इसका स्पष्टीकरण आवश्यक है। भारतेन्दु काल के पूर्व हमें हिन्दी में दो प्रकार के रंगमंच मिलते हैं—(१) जन-नाट्य रंगमंच, (२) पारसी रंगमंच। जन-नाट्य रंगमंचों की चर्चा हम ऊपर कर आए हैं। यहाँ पर हम पारसी रंगमंच के सम्बन्ध में दो-चार शब्द कह देना चाहते हैं।

पारसी रंगमंच—भारत में अंग्रेजों के आगमन से सभी दिशाओं में एक नई जागृति दिखाई दी। अंग्रेजी साहित्य और विचारधारा में हिन्दी साहित्य और विचारधारा को सर्वतोभावेन प्रभावित किया। इंग्लैंड में नाटकों का बड़ा सम्मान था और उनके यहाँ एक परिपक्व रंगमंच भी था। अंग्रेजी रंगमंच से आकर्षित होकर कुछ पारसियों ने भारत में नाट्य-मण्डलियों की स्थापना की। ऐसी नाट्य-मण्डलियों में 'अलफ्रेड थियेट्रिकल कम्पनी', 'न्यू अलफ्रेड थियेट्रिकल कम्पनी', 'कार-थियन विक्टोरिया थियेट्रिकल कम्पनी', तथा 'एलेक्जेंड्रिया थियेट्रिकल कम्पनी' विशेष प्रसिद्ध थीं। इनकी स्थापना १८७० से लेकर १९२० के बीच में हुई थी। इन थियेट्रिकल कम्पनियों का लक्ष्य व्यावसायिक अधिक था। यह लोग निम्न रुचि की परिनुष्टि करने वाले सामान्य कोटि के नाटकों का अभिनय किया करते थे। इनके द्वारा अभिनीत किये जाने वाले प्रसिद्ध नाटकों के नाम 'खूनी खजर', 'खूबसूरत औरत', 'पजाब मेल' आदि हैं। इन पारसी कम्पनियों के अभिनय या तो केवल क्षणिक रजन मात्र करते थे या मनुष्य की निम्न वृत्तियों को उत्तेजित भर करके रह जाते थे। इनके हाथों पड़कर हमारे बहुत से उच्चकोटि के नाटकों की भी दुर्दशा होने लगी थी। कहते हैं कि भारतेन्दुजी एक बार डा० थीवो को लेकर शकुन्तला का अभिनय देखने के लिए एक थियेट्रिकल कम्पनी में गए। वहाँ पर भारतीय नाटकों की महान् नायिका शकुन्तला को 'पतली कमर वल खाय' जैसे भौंड़े गाने और उसी के अनुकूल अभिनय करते देखकर, उनकी साहित्यिक रुचि को इतना गहरा धक्का पहुँचा कि वे हाल छोड़कर उठ आए। उस दिन उन्होंने एक परिमार्जित रुचि के अनुकूल नाट्य-मण्डली का निर्माण किया। प्रतापनारायण मिश्र, बदरीनाथ भट्ट

आदि उनके बहुत से सहयोगियो ने उनके इस सद्प्रयास में योगदान दिया। इस प्रकार पहली साहित्यिक नाट्य-मण्डली की स्थापना हुई और उसने अपनी परिष्कृत रचि के अनुरूप एक रगमच का निर्माण किया जिस पर भारतेन्दु तथा उनके सहयोगियो के नाटको का सफल अभिनय हुआ। इस साहित्यिक नाट्य-मण्डली की देखा-देखी बनारस में एक दूसरी नाट्य-मण्डली स्थापित की गई किन्तु भारतेन्दु नाट्य-मण्डली के आगे वह न चल सकी। भारतेन्दुजी ने जिस रगमच की स्थापना की थी, उसका स्वरूप बहुत कुछ बंगला रगमच से प्रभावित था।

भारत में सबसे पहले पाश्चात्य रगमच बंगाल में स्थापित हुआ था। इस रगमच के संस्थापक हेरोसिन लेवे डेफ नामक एक रूसी कलाकार थे। इस रगमच पर पहला बंगला नाटक अभिनय हुआ था। यह घटना १७८५ की है। यह रगमच बहुत कुछ पाश्चात्य रचि से प्रभावित था। सामान्य बंगाली जनता इसको अपना न सकी। फलस्वरूप यह थोड़े दिन बाद ही समाप्त हो गया। किन्तु इस रगमच ने बंगालियों को भारतीय ढंग के रगमच स्थापित करने की प्रबल प्रेरणा प्रदान की, जिसके फलस्वरूप बंगाल में समय-समय पर बहुत से रगमचों की स्थापना होती रही जिनके अभिनय के योग्य नाटक भी लिखे जाते रहे। अभिनेय नाटको की परम्परा को जन्म देने का श्रेय बंगाल को ही है।

भारतेन्दु को बंगला का यह विकसित रगमच विरासत में मिला था। उन्होंने इससे प्रेरणा प्राप्त करके ही अपने भारतेन्दु रगमच की स्थापना की थी। भारतेन्दु रगमच ने हिन्दी समाज में एक नई चेतना पैदा की जिसके फलस्वरूप कई बड़े नगरो में साहित्यिक रचि के हिन्दी रगमचों का निर्माण किया गया। ऐसे नगरो में बलिया, प्रयाग, कानपुर, मेरठ आदि विशेष उल्लेखनीय हैं। इस प्रकार हम देखते हैं कि भारतेन्दु के प्रयास से हिन्दी में पहला साहित्यिक रगमच स्थापित हुआ था। भारतेन्दु जी के बाद भी उनके सहयोगी भारतेन्दु रगमच को जीवित रखने का प्रयास करते रहे। प्रयाग के कैप्टेन अधिवेशन में बद्रीनारायण चौधरी ने 'भारत-सौभाग्य' नामक नाटक का अभिनय किया था। इसी प्रकार राधाकृष्णदासजी का 'प्रताप' नामक नाटक भी इसी अवसर पर अभिनीत हुआ था। किन्तु भारतेन्दु रगमच आगे अधिक विकास को प्राप्त न हो सका बल्कि द्विवेदीजी के प्रभाव से वह शिथिल ही पड़ा चला।

द्विवेदी-युग—द्विवेदी-युग में नाटक क्षेत्र में निष्क्रियता फैलने लगी। भारतेन्दु के प्रयास से जिन नाटकीय रगमच की स्थापना हुई थी, वह शिथिल पड़ गया। इसका परिणाम यह हुआ कि पारसी रगमच को पुनर्विकास का अच्छा अवसर मिल गया। भारतेन्दुजी के प्रभाव से पारसी रगमच की शृंगारी अभिरचि का परिष्कार अवश्य हुआ किन्तु उसके कला रूप में प्रौढ़ता नहीं आई। इस समय कुछ नये नाटककार हुए जिन्होंने पारसी रगमच के लिए पहले की अपेक्षा अच्छे नाटको को लिखने का प्रयास किया। ऐसे नाट्य लेखको में रावेश्याम कथावाचक, आशा हृथ कश्मीरी, नारायण प्रसाद बेताव विशेष प्रसिद्ध हैं। इनके नाटको में थोड़ी-बहुत साहित्यिकता भी पाई जाती है।

प्रसाद-युग—प्रसाद युग में आकर जनता की साहित्यिक अभिरुचि में निश्चय ही बड़ा परिष्कार हुआ, जिसके फलस्वरूप पारसी रगमच निष्प्राण हो चला। सिनेमा के उदय और प्रचार ने पारसी रगमच को समाप्त ही कर डाला। इतना होते हुए भी इस युग में भी साहित्यिक रगमच के पुनर्जीवन के चिह्न नहीं दिखाई दिए। इसका कारण स्वयं प्रसादजी थे। प्रसादजी नाटको के लिए अभिनेयता को आवश्यक नहीं मानते थे। उन्होंने लिखा भी है—“रगमच के सम्बन्ध में यह भारी भ्रम है कि नाटक रगमच के लिए लिखे जावें।” काव्य-कला तथा अन्य निबन्ध—प्रसादजी के इस दृष्टिकोण ने हिन्दी में पाठ्य-नाटको की परम्परा प्रवर्तित की। इस परम्परा के प्रमुख प्रवर्तक वे स्वयं थे और उससे पोषक सद्गुरुशरण अवस्थी हुए। उन्होंने प्रसादजी से भी आगे बढ़कर घोषणा की—“उसकी (नाटक की) सार्थकता साहित्य-देवता की स्थापना पर अधिक है, अभिनय अनुकूलता पर उतनी नहीं है। यदि किसी एकाकी नाटक में जीवन की ऊँची गतिविधि के साथ-साथ कला का पूर्ण स्वरूप और मच्चे साहित्य की सारी आकाशाएँ विद्यमान हैं, तो कोई समालोचक इसलिए उसका अन्याय न करेगा कि वह अभिनेय नहीं। और नाटक-कार रगमच की एकांगी विशेषताओं से अभिज्ञ है। (मुद्रिका की भूमिका, पृष्ठ १३) इस प्रकार की घोषणाओं से छोटे-छोटे नाटककार प्रभावित हुए और हिन्दी में अभिनेय नाटको का ढेर लगने लगा। इसका फल यह हुआ कि रगमच का महत्त्व पूर्णतया विस्मृत हो गया। मेरी समझ में जो लोग नाटक को अभिनेय मानते हैं, वे उसके स्वरूप से परिचित नहीं हैं। वास्तव में उसी काव्य को नाटक कहने लगते हैं जो अभिनेय होता है। जो कुछ अभिनेय है वही नाटक है, और जो अभिनेय नहीं है वह नाटक की कोटि में कदापि नहीं आ सकता। अपने जीवन के उत्तर काल में स्वयं प्रसादजी ने इस सत्य का अनुभव किया था। और वे नाटको को अभिनेय बनाने का प्रच्छन्न प्रयत्न करने लगे थे। उनका अन्तिम नाटक ‘ध्रुव-स्वामिनि’ अपने पूर्ववर्ती नाटको की अपेक्षा कहीं अधिक अभिनेय है। इस नाटक को दृष्टि में रखकर ही डॉ० जगन्नाथ प्रसाद शर्मा को इस प्रकार का निर्णय देने का साहस हुआ था—‘ध्रुव-स्वामिनि’ जैसे पूर्ण अभिनेय रूपक रचने की क्षमता जिसमें विद्यमान थी, उसके यथार्थ नाटककार होने में किसी का सशय करना निरास्पद है। “(प्रसाद के नाटको का शास्त्रीय अध्ययन, पृ० २६६) इस प्रकार स्पष्ट है कि प्रसाद के आलोचक भी उन्हें नाटककार कहने का साहस उनके अभिनेय नाटकों के कारण ही कर सके थे। वास्तव में बात है भी यही। जो कुछ अभिनेय है, वही नाटक या रूपक है। नाटक और रूपक की जितनी व्याख्याएँ की गई हैं, उन सबमें भी अभिनेयता को ही उसका प्राण ध्वनित किया गया है। (इनकी व्याख्याओं के लिए देखिए डॉ० गोपीनाथ तिवारी लिखित ‘रगमच और हिन्दी नाटक’ साहित्य सन्देश, भाग १६, अंक २, पृष्ठ ५२, तथा डॉ० त्रिगुणायत लिखित ‘नाटक तथा उसके प्रभेद’—सेठ गोविन्ददास अभिनन्दन ग्रन्थ) भारतीय विद्वान् ही नहीं पाश्चात्य विद्वान् भी अभिनेयता को ड्रामा का सबसे आवश्यक अंग मानते थे। ऐथले ड्यूक्स ने अपनी ‘ड्रामा’ नामक ग्रन्थ में स्पष्ट लिखा है—“अर्थात् नाटक अभिनेयता के बेल पर ही

जीवित रहते हैं। अतः अभिनेयता ही नाटको का प्राणभूत तत्त्व होता है। आज के कुछ हिन्दी नाटककार इस सत्य का अनुभव करने लगे हैं। ऐसे नाटककारों में डॉ० रामकुमार वर्मा का नाम अग्रगण्य है।

डॉ० रामकुमार वर्मा और रंगमंच—डॉ० रामकुमार वर्मा वर्तमान युग के पहले नाटककार हैं, जिन्होंने प्रसाद और अवस्थी के इस दृष्टिकोण पर कि नाटक अभिनेय भी हो सकते हैं, कुठाराघात कर नाटक और रंगमंच में अन्योन्याश्रय भाव सम्बन्ध स्थापित किया है। उन्होंने 'हिन्दी नाटक के सिद्धान्त और नाटक' शीर्षक रचना में पृष्ठ १३६ पर स्पष्ट रूप से लिखा है—“मैं नाटको का महत्त्व उपन्यास की भाँति पढ़ लेने तक नहीं वरन् सार्वजनिक रूप से उसके अभिनय में मानता हूँ।” उनके इस दृष्टिकोण का मूर्तिमान रूप उनके एकाकी हैं। उनकी रचना सब प्रकार से रंगमंच को दृष्टि में रखकर की गई है। उनके अभिनेय एकाकियों में रंगमंच के सफल अभिनेयत्व का सदैव ध्यान रखा गया है। “सवादों की रूपरेखा एकमात्र मनोविज्ञान द्वारा खींची गई है। एक ही दृश्य में घटनाओं का उत्थान और पतन, कौतूहलजनक आवेगों का चरम सीमा में विस्फोट, पात्रों के मनोविकासों का क्रमिक परिवर्तन और उसकी नियतापत्ति ‘वादल की मृत्यु’ को छोड़कर डॉ० रामकुमार वर्मा के सभी नाटकों में मिलते हैं” —हिन्दी एकाकी उद्भव और विकास, पृष्ठ ३५२

डॉ० वर्मा सदृश अक्षजि नाटको का रंगमंच से घनिष्ठ सम्बन्ध मानते हैं। ‘स्वर्ग की झलक’ की भूमिका में “मेरा अपना विचार तथा अनुभव है कि रंगमंच को स्फूर्ति प्रदान करने का सबसे अच्छा साधन यह है कि ऐसे नाटक लिखे जायें जो रंगमंच पर सुगमता से खेले जा सकें।” —हिन्दी एकाकी उद्भव और विकास से उद्धृत

अक्षजि ने अपने नाटकों को अधिक से अधिक अभिनेय बनाने की चेष्टा की है। “इनके एकाकियों में दृश्य-विधान, स्टेज इफेक्ट तथा पात्रों की वेश-भूषा, रूप-वय, स्वभाव, कार्य-व्यापार आदि के पूरे-पूरे विवरण दिए गए हैं। रंग-सूचनाएँ विस्तृत एवं व्यापक हैं, जिनमें निर्देशक को सुविधाएँ प्राप्त हो जाती हैं। सवादों, कार्य-व्यापार और वस्तुओं को नाटक में गति देने के लिए प्रतीकात्मक या सकेतात्मक ढंग से प्रयोग किया गया है, जिनसे नाटककार में इच्छानुसार नाटकीय प्रभाव पड़ता है। रंगमंचीय सफलता के कारण ही गत तीन वर्षों में अक्ष ने राजस्थान, मध्य भारत, मध्य प्रदेश, मद्रास, बिहार और पंजाब के विभिन्न नगरों में अपने एकाकियों का अकेले दम प्रदर्शन करके न केवल सहस्रो का मनोरंजन किया बल्कि अमेचर रंगमंच को बड़ा वना दिया। निर्देशक, अभिनेताओं और लेखक के सहयोग में अक्ष को पूरा विश्वास है।” —‘नाटक-कार अक्ष, पृष्ठ ५३’ से एकाकी नाटक में उद्धृत

रंगमंच और नाटक में अविच्छिन्न सम्बन्ध मानने वाले नाटककारों में सेठ गोविन्ददास का स्थान भी महत्त्वपूर्ण है। वे नाटकों में रंगमंचीयता और साहित्यिकता दोनों के पक्षपाती हैं। उन्होंने लिखा है—“जो नाटक पढ़ने योग्य होते हुए भी रंगमंच पर खेले जा सकें और साथ ही साहित्यिक दृष्टि से भी उच्चकोटि के हो वे अच्छे हैं।”

—‘नाट्य-कला मीमांसा’ पृष्ठ १४ से ‘हिन्दी एकाकी . उद्भव और विकास में उद्धृत, पृष्ठ ३५८

सेठजी ने रगमच सम्बन्धी जिन बातों पर अधिक ध्यान दिया है वह है—दृश्यों की व्यवस्था, पात्रों की वेश-भूषा, पात्रों के प्रवेश और प्रस्थान आदि। उन्होंने पदों पर उपक्रम और उपसहार लिखने की परिपाटी भी चलाई है। उनका कहना है कि दर्शक को नाटक का आरम्भ और अन्त सूचित करने के लिए पदों पर उपक्रम और उपसहार लिख देने चाहिए। उन्होंने एक सुझाव और दिया है उनकी समझ में सिनेमा और नाटकों के सम्मिश्रण से अभिनय प्रस्तुत करना चाहिए अभी उनके इस सुझाव का प्रयोग किया जा सका है।

रगमच को दृष्टि में रखकर चलने वाले नाटककारों में लक्ष्मीनारायण मिश्र का नाम भी उल्लेखनीय है। अपने नाटकों को अभिनेय बनाने के विचार से उन्होंने नाटक-रचना में कुछ परिवर्तन किए हैं। “न तो अनेक पात्रों की योजना है, कविता-पाठ, अनावश्यक पट-परिवर्तन, गजल शेर वाली पद्धति संगीत व भूत भावुकता का अनुचित सम्मिश्रण ही है। उनके नाटकों में विस्तार भी इतना है कि विभिन्न देश-काल, व्यवस्था अथवा घटनाओं की क्लिष्टता हो। इन्सन की भाँति मिश्रजी ने हिन्दी रगमच को सरल और आडम्बर-विहीन बनाया है।”

—हिन्दी एकांकी, पृष्ठ ३५।

नाटक और रगमच का घनिष्ठ सम्बन्ध मानने वाले कलाकारों उदयशंकर भट्ट का नाम भी उल्लेखनीय है। उनके सम्बन्ध में रामचरण महेन्द्र लिखा है—“उनका विश्वास है कि रूस की तरह हमारे देश में भी समाज की रूढ़ियों, दुराग्रहों, मूढ़ताओं को दूर करने का एक मात्र साधन रगमच ही होगा।”

—मद्र लिखित ‘समस्या का अन्त’ की भूमिका से हिन्दी एकांकी में उल्लिखित, पृष्ठ ३५।

इनके नाटकों की अभिनेयता की सफलता का उल्लेख करते हुए उसी लेख ने लिखा है—“उनके एकांकियों में दृश्य परिवर्तन बार-बार नहीं होता। कम से कम दृश्यों का समावेश है। कम से कम पदें उठाए या गिराए जाते हैं। सकलन त्रय का भी निर्वाह ऐसी अकृत्रिम, अक्षुण्णता से हुआ है कि इनमें से किसी एकांक के सफल निर्वाह में विशेष कठिनाई नहीं हो सकती।”

—वही, पृष्ठ ३५।

नाटक को अधिक से अधिक अभिनेय बनाने वाले नाटककारों में हरिकृष्ण प्रेमी का भी स्थान स्थापनीय है। इनके कई नाटक लाहौर में अभिनीत हुए हैं अन्य अभिनेय नाटक लिखने वाले कलाकारों में भगवतीचरण वर्मा, रामवृक्ष बेनीपुरी, नृत्येन्द्र शर्मा, डॉ० सुधीन्द्र आदि के नाम भी लिये जा सकते हैं। इन्होंने अधिकतम एकांकी ही लिखे हैं, किन्तु उन्होंने सदैव रगमच को ध्यान में रखा है।

हिन्दी रगमच के विकास के वर्तमानकालीन प्रयत्न

वर्तमान काल में उपर्युक्त साहित्यिक रगमच के अतिरिक्त और भी दो प्रकार के रगमचों की विकसित करने का प्रयास चल रहा है। इस प्रयास के प्रेरक श्री जगदीशचन्द्र माथुर हैं। उन्होंने कोणार्क की भूमिका में तीन प्रकार के रगमचों के प्रयोगमुखी विकास का आग्रह किया है। उन्होंने लिखा है—“मेरे विचार से (१)

यंवादी अमेचर रगमच, (२) प्राचीन नाट्य-परम्परा से प्रेरित किन्तु आधुनिक

व्यावसायिक साधनों से सम्पन्न नागरिक रंगमंच, और (३) परिभाजित और सशोधित रूप से देहाती रंगमंच। इन्हीं तीन शैलियों में भावी हिन्दी रंगमंच की रूपरेखा सन्निहित है।" मेरी अपनी धारणा इनसे भिन्न है। मैं समझता हूँ कि रंगमंच के साग और कलापूर्ण विकास के लिए आज के युग में राजकीय सहयोग की आवश्यकता है। राजकीय सहयोग से नगर-नगर और गाँव-गाँव में सिनेमाओं की भाँति प्रेक्षा-गृहों का निर्माण होना चाहिए और राजकीय विभाग के निपुण कलाकारों के द्वारा अभिनय की कला सिखाई जानी चाहिए। इसके लिए यदि स्कूलों में अभिनय कला-नामक एक स्वतन्त्र विषय निर्धारित कर दिया जाय तो और भी अच्छा है। इससे गाँव-गाँव में सुदीक्षित अभिनेता मिलने लगेंगे। प्रेक्षागृह, उचित निर्देशक तथा अभिनेता लोग सरलता से गाँव-गाँव में मिलने लगेंगे तो रंगमंच का जब तक उपयोग होगा तभी सामान्य जनता की रुचि रंगमंच के प्रति आकृष्ट होगी। इस प्रकार के रंगमंचों के माध्यम से सरकार प्रचार-कार्य भी अच्छी प्रकार कर सकती है। सूचना विभाग द्वारा इनका व्यय वहन किया जा सकता है। सरकारी रंगमंचों को तीन श्रेणियों में विकसित करना चाहिए। (१) लोक नाट्य के रंगमंचों के रूप में, (२) उपदेशार्थ निर्मित रंगमंचों के रूप में, (३) साहित्यिक रंगमंच के रूप में। अभिनेताओं के भी तीन वर्ग कर दिए जाने चाहिए। राजकीय प्रेरणा और प्रयास से जब रंगमंच का यात्रिक रूप विकसित हो जायगा तो फिर समाज श्रेष्ठ कलाकार उसका समुचित विकास कर लेंगे।

पृथ्वी थियेटर्स—आजकल हिन्दी रंगमंच के विकास में पृथ्वी थियेटर्स बहुत योग दे रहा है। इसके सयोजक और नियामक लब्ध प्रतिष्ठ अभिनेता पृथ्वीराज कपूर हैं। आप नगर-नगर में घूम-घूम कर अपनी अभिनय-कला का प्रदर्शन करते हैं। उनके प्रयत्न से रंगमंच का स्वरूप स्पष्ट होता जाता है।

साहित्यकार ससद् द्वारा आयोजित ताकुला साहित्य-शिविर में प्रस्तावित रंगवाणी—महादेवी वर्मा की प्रेरणा से साहित्य ससद् प्रयाग ने १९५५ में एक 'साहित्य शिविर' की व्यवस्था की थी। यह शिविर नैनीताल के पास ताकुला नामक स्थान पर २० मई से पहली जुलाई तक रहा था। इस शिविर में हिन्दी रंगमंच के विकास की एक योजना भी बनाई गई थी। वह योजना रंगवाणी के नाम से प्रसिद्ध हुई। इसकी अध्यक्षता मराठी रंगमंच के महर्षि मामा वरेरकर ने स्वीकार की थी। सुमित्रानन्दन पन्त, महादेवी वर्मा, श्री दिनकर, श्री वृन्दावनलाल वर्मा आदि इसके उन्नायक सदस्य बने। इस अवसर पर कलाकारों ने हिन्दी रंगमंच के भावी रूप के सम्बन्ध में धोपणा की थी—“राष्ट्रीय रंगमंच के विषय में हम साहित्यकारों की स्पष्ट धारणा है कि वह किसी भी व्यक्ति, किसी भी शासन-सत्ता, किसी भी राज-नीतिक दल या किसी भी व्यापारी की महत्वाकांक्षा मात्र या धनोपार्जन मात्र का साधन न होकर राष्ट्र की समस्त विकासोन्मुख सांस्कृतिक परम्पराओं को समन्वित करता हुआ उच्चतम साहित्यिक सचेतनाओं को साक्षर तथा निरक्षर जनता तक पहुँचाकर उदार मानवीय स्तर पर उनके कल्याण एवं विकास में सहायक होता है।”

इसमें कोई सन्देह नहीं कि इस शिविर में जो योजना बनाई गई थी वह

बहुत अच्छी थी, किन्तु बिना पैसे के कोई योजना साकार रूप में परिणत नहीं हो सकती। यही कारण है कि आज तक वह कार्यरूप में परिणत न हो सकी।

नाट्य ऐकेडेमी—हमें यह कहने में सन्तोष है कि सरकार ने यह अनुभव किया है कि उसके सहयोग के बिना हिन्दी रंगमंच का विकास नहीं हो सकता। अतः उसने दिल्ली में 'संगीत नाट्य ऐकेडेमी' की स्थापना की है। उसका अपना रंगमंच है। सुयोग्य कलाकार उसके विकास और उन्नयन के लिए रखे गये हैं। समय-समय पर उसमें संगीत और नाट्य आयोजित किए जाते हैं। महत्त्वपूर्ण कार्य करने वाले कलाकारों को सरकार की ओर से पुरस्कार और सम्मान भी प्रदान किए जाते हैं। इस प्रकार के राजकीय प्रयत्न से हमारे रंगमंच के विकास की अच्छी आशा बँध रही है। अच्छा होता कि सरकार कम से कम प्रत्येक जिले में इस प्रकार की ऐकेडेमीज़ खोल देती। जो भी हो, हिन्दी के रंगमंच का भविष्य स्वर्णिम है।

शेक्सपीरियन रंगमंच की हिन्दी अवतारणा का प्रयास—हरिवंशराय बच्चन के प्रयास से हिन्दी में शेक्सपीरियन रंगमंच का हिन्दी संस्करण तैयार किया जा रहा है। उन्होंने हाल में ही मैकबेथ का हिन्दी अनुवाद प्रस्तुत भी किया। उसमें उन्हें श्रमपूर्व सफलता प्राप्त हुई है। सरकार ने १५ हजार रुपये की सहायता प्रदान कर उसको उन्नत करने का प्रयास किया है।

हिन्दी नाटको का सक्षिप्त विकास-क्रम

पृष्ठभूमि—हिन्दी नाटको की पृष्ठभूमि के प्रमुख स्तम्भ दो हैं—

(१) संस्कृत नाटक।

(२) लोक नाटक।

संस्कृत नाटक—संस्कृत में नाटको की अविच्छिन्न परम्परा भास और कालिदास के समय से मिलती है। उससे पूर्व के नाटक आज उपलब्ध नहीं हैं। फिर भी उनके नामोल्लेख आदि के सम्बन्ध में थोड़ी सी चर्चा कर देना आवश्यक समझता हूँ।

महाभारत—नाटको के नामों का स्पष्ट उल्लेख हमें सर्वप्रथम महाभारत में मिलता है। उसमें निम्नलिखित दो नाटको की चर्चा की गई है—

(१) रामायण नाटक, और

(२) कौवेररम्भाभिसार नाटक।

इन दोनों नाटको का विवरण महाभारत के हरवश पर्व, अध्याय ६१ से ६७ तक में मिलता है।

पाणिनि—पाणिनि में हमें 'शिलालिन' और 'कुशाश्व' नामक नाट्याचार्यों की चर्चा मिलती है। इस आधार पर यह अनुमान किया जा सकता है कि उसके समय तक नाटक-साहित्य का इतना विकास हो गया था कि उनके शास्त्र ग्रन्थ बन गए थे। किन्तु कीय महोदय इस मत के विरोध में हैं। उनकी धारणा है कि पाणिनि के समय तक नाटको का विकास नहीं हो पाया था। उनकी धारणा है कि नट-

सूत्रकारों का सम्बन्ध 'पुत्तलिका नृत्यो' से था। किन्तु यह मत पक्षपातपूर्ण प्रतीत होता है।

अर्थशास्त्र—कौटिल्य के अर्थशास्त्र में भी हमें 'कुशीलवो' की चर्चा मिलती है। उनसे यह भी पता चलता है कि नागरिकों को प्रेक्षक (नाटक) भी दिखाए जाते थे।

पतञ्जलि—पतञ्जलि के महाभाष्य में भी हमें 'कस-वव' और 'वलि-वन्वन' नामक दो नाटकों की चर्चा मिलती है।

अश्वघोष—संस्कृत के सर्वप्रथम उपलब्ध नाटक 'शारि पुत्र प्रकरण' 'अन्यापदेशी रूपक' तथा 'गरुडिका रूपक' हैं। ये तीनों ही नाटक खण्डित अवस्था में मिले हैं।

भास—अश्वघोष के बाद संस्कृत के प्रसिद्धतम नाटककार भास आते हैं। भास के आजकल तेरह नाटक उपलब्ध हैं। उनके नाम क्रमशः—(१) प्रतिमा, (२) अभिषेक, (३) पञ्चरात्र, (४) मध्यम व्यायोग, (५) दूतवाक्य, (६) दूत घटोत्कच, (७) कर्ण भार, (८) उरुभग, (९) बाल चरित, (१०) स्वप्नवासवदत्तम्, (११) प्रतिज्ञा योगधरायण, (१२) अविभारक तथा (१३) दरिद्र चारुदत्त।

इनमें से प्रथम दो की कथावस्तु रामायण से, अन्य सात की महाभारत से तथा शेष ५ की लोक-कथाओं आदि से ली गई है। इस प्रकार इनके नाम पर एक विस्तृत नाटक साहित्य उपलब्ध है। इनकी शैली और वैधानिकता परवर्ती नाटककारों से थोड़ी भिन्न है।

कालिदास—संस्कृत साहित्य के श्रेष्ठतम नाटककार कालिदास की लिखी हुई तीन रचनाएँ उपलब्ध हैं, मालविकाग्निमित्र, विक्रमोर्वशीयम्, अभिज्ञान शाकुन्तल। अभिज्ञान शाकुन्तल कवि की अन्तिम कृति है। प्रथम दो कृतियों के सम्बन्ध में विवाद है। कुछ लोग पहले को ही पहली रचना मानते हैं, और कुछ दूसरी को पहली रचना मानते हैं।

शूद्रक—कालिदास के बाद संस्कृत नाटककारों में शूद्रक का नाम लिया जाता है। इनका 'मच्छकटिक' संस्कृत साहित्य में अपने ढंग का अकेला नाटक है। यह सामाजिक कोटि का प्रकरण है, जिसकी समाप्ति दस अंकों में हुई है। कला और चर्य-विषय की दृष्टि से यह नाटक अंग्रेजी नाटकों के अधिक समीप है, भारतीय नाटकों के कम।

हर्ष—ऊपर जिन नाटककारों की चर्चा की गई है वे अधिकतर स्वतन्त्र कृति के थे। उनमें हमें भरत के अन्धानुगमन की प्रवृत्ति परिलक्षित नहीं होती। भरत के नाट्य-सिद्धान्तों के अनुरूप नाटक रचना करने वाले मुखिया महाराज हर्ष हैं। उनके नाम से तीन नाटक उपलब्ध हैं—प्रियदर्शिका, रत्नावली और नागानन्द। प्रथम दो रूपक भेदों की दृष्टि से नाटिका हैं और तीसरा नाटक।

भट्टनायक—भरत के नाट्य-सिद्धान्तों को सामने रखकर लिखे गए नाटकों में भट्ट नारायण का 'वेणी' विशेष उल्लेखनीय है। इस नाटक की कथावस्तु महाभारत से ली गई है। यह ६ अंकों का नाटक है। इनके सम्बन्ध में डॉ० डे

महोदय ने कहा है, “यह कहा जा सकता है कि यद्यपि भट्ट नारायण की यह कृति निम्न कोटि का नाटक है, तथापि उसके नाटक में सुन्दर कविता विद्यमान है, किन्तु कविता में भी नाटक की ही तरह भट्ट नारायण की सशक्त कृति को विकृत बनाने वाला तत्त्व यह है कि उसकी शैली अत्यधिक कृत्रिम तथा अनुकात है, और बुरी तरह अलंकृत होना उत्तम काव्य या नाटक में मेल नहीं खाता।”

विशाखदत्त—‘मुद्राराक्षस’ के रचयिता में नियमों के अन्धानुसरण की प्रवृत्ति की प्रतिक्रिया दिखाई दी। इस नाटक में वैधानिक दृष्टि से हमें एक सुन्दर मौलिकता और विशिष्टता के दर्शन होते हैं।

भवभूति—भवभूति संस्कृत के एक महान् नाटककार है। बहुत से विद्वान् तो उन्हें कालिदास से भी आगे बढ़ा हुआ बताते हैं। उनके लिखे हुए तीन नाटक उपलब्ध हैं—उत्तर रामचरित, मालती माधव और महावीर चरित। मालती माधव रूपक भेद की दृष्टि से प्रकरण है। इसमें दस अंक हैं। उसमें प्रणय-कथा के वर्णन में कवि इतना अधिक रम गया है कि वर्णन में शिथिलता आ गई है। महावीर चरित में यह शिथिलता अपेक्षाकृत कुछ कम है। विद्वानों की धारणा है कि राम की कथा को लेकर लिखे गए संस्कृत नाटकों में ‘महावीर चरित’ का स्थान महत्त्वपूर्ण है। उत्तर ‘राम चरित’ का तो संस्कृत नाटकों में श्रेष्ठता की दृष्टि से दूसरा नम्बर है। मैं तो उसे कई दृष्टियों से अभिज्ञान शकुन्तल से भी उत्तम समझता हूँ।

ह्लास युग—भवभूति के बाद संस्कृत नाटकों का ह्लास युग प्रारम्भ हो गया। इस युग में संख्या की दृष्टि से अनेक नाटक लिखे गए, किन्तु विधान की दृष्टि से वे महत्त्वहीन हैं। इस युग के नाटक और नाटककारों में जैन साधु रामचन्द्र तथा उसके लिखे हुए ‘शताधिक नाटक’, मुरारि का ‘अनर्घराघव’, राजशेखर कृत ‘बाल रामायण’, जयदेव कृत, ‘प्रसन्न राघव’, श्री कृष्ण मिश्र का ‘प्रबोध चन्द्रोदय’, कर्ण-पुर का ‘चेतना चन्द्रोदय’, शङ्खधर का ‘लटकभेलक’, महाचार्य रचिता ‘अमर मंगल’ आदि अनेक नाटक रचे गए हैं, किन्तु कला की दृष्टि से हैं ये सब निष्प्राण हैं। धीरे-धीरे संस्कृत नाटकों की धारा पूर्णरूपेण निर्जीव हो गई है।

हिन्दी को पृष्ठभूमि के रूप में संस्कृत नाटकों की निष्प्राण परम्परा मिली थी। उसने हिन्दी नाटकों के उद्भव और विकास को कोई विशेष बल नहीं प्रदान किया। इतना अवश्य है कि कुछ उत्तम नाटकों ने अवश्य प्रेरणा दी थी, जिनके अनुकरण पर हिन्दी में कुछ नाटक लिखे भी गए, किन्तु वह परम्परा विकसित नहीं हो पाई।

लोक-नाटक—सामान्य जनता के मनोविनोद प्रमुख साधन नाटक होते हैं। ये जन-नाटक साहित्यिक नाटक को प्रभावित करते रहते हैं। इसका कारण यह है कि नाटक का एक लक्ष्य रञ्जन भी है। लोक-नाटकों में जन-रञ्जन का जो स्वरूप होता है वह सामान्य जनता को अधिक आह्व होता है।

साहित्यिक नाटककारों की भी यह इच्छा रहती है कि उनके नाटक भी अधिक से अधिक लोक-रञ्जक हों। अपने इस लक्ष्य की पूर्ति के लिए वे जन-नाटकों की बहुत सी बातें ग्रहण करते हैं।

प्रत्येक देश में जन-नाटकों के किसी न किसी रूप का सदैव ही विकास पाया जाता है। भारत में जन-नाटकों के अनेक रूप दिखाई पड़ते हैं। कुछ प्रसिद्ध जन-नाटकों के नाम डॉ० ओफा ने इस प्रकार बताए हैं—

- (१) ब्रगल में यात्रा तथा कीर्तनिया नाटक।
- (२) बिहार में विदेसिया नाटक।
- (३) अवधी, पूर्वी, हिन्दी, ब्रज तथा खड़ी बोली में रास, नाटकीय स्वाँग, भाँड आदि।
- (४) राजस्थानी में रास, झूमर, डोला मारू, आदि।
- (५) गुजराती में भवाई।
- (६) महाराष्ट्री में लडिते और तमाशा।
- (७) तमिल में भगवत मेल।

यहाँ पर इन सब के स्वरूप का स्पष्टीकरण थोड़ा कठिन है। इनके लिए सेठ गोविन्ददास अभिनय ग्रन्थ, पृ० ४७० देखिए।

साहित्य से इनका विशेष सम्बन्ध न होने के कारण इनके स्वरूप विवेचन आवश्यक भी नहीं। पर मुझे इतना ही कहना अभिप्रेत है कि हिन्दी नाटकों का पृष्ठभूमि में लोक-नाटक भी थे। इनसे नाटकों के उद्भव और विकास में थोड़ी-बहुत प्रेरणा ही ली थी।

हिन्दी नाटकों का उद्भव

डॉ० दशरथ ओफा ने हिन्दी नाटकों की परम्परा का उदय १३वीं शताब्दी के 'सदेश रासक' से माना है और उसका प्रारम्भिक विकास मैथिली नाटकों के रूप में सिद्ध करने का प्रयास किया है। मैथिली नाटकों की खोज का श्रेय डॉ० हरप्रसाद शास्त्री तथा डॉ० वाग्ची को है। इन विद्वानों की खोज का आश्रय लेकर डॉ० जयकान्त मिश्र ने तो यहाँ तक लिख डाला है कि १६वीं शताब्दी में हिन्दी नाटक मैथिली भाषा में पूर्ण विकास को प्राप्त हो गई थी।^१ डॉ० मिश्र के उपर्युक्त निष्कर्ष से मैं आशिक रूप में ही सहमत हूँ, पूर्ण रूप में नहीं। इसमें कोई सदेह नहीं कि आधुनिक मैथिली हिन्दी की ही एक शाखा है, किन्तु प्राचीन मैथिली मेरी समझ में बंगला और नेपाली के अधिक समीप थी। मेरी समझ में प्राचीन मैथिली नाटकों का बंगला के आदिम नाटक कहना अधिक उपयुक्त नहीं प्रतीत होता है। पर इतना तो मैं भी स्वीकार करता हूँ कि इन मैथिली नाटकों ने हिन्दी नाटकों को प्रेरणा अवश्य प्रदान की थी।^२ मैथिली भाषा में नेपाल से प्राप्त नाटक में निम्नलिखित विशेष उल्लेखनीय हैं—

(१) विद्या-मिलाप—इसके सम्बन्ध में कहते हैं कि यह मैथिली का सबसे पहला नाटक है, इसका अभिनय विश्वमल्ल (१५४३३) के शासन-काल में हुआ था। इससे प्रभावित होकर सम्भवतः हरिश्चन्द्र ने 'विद्या-मुन्दर' नाटक लिखा था।

१. देखिए—ए हिस्ट्री ऑफ मैथिली लिटरेचर—जयकान्त मिश्र।

२. इन नाटकों के लिए नेपाल भाषा नाटक डॉ० वाग्ची लिखित रचना देखिए।

(२) मुदित केवलवाच—इसके लेखक महाराज त्रिभुवन मल्ल थे। इनके लिखे हुए 'हर गौरी विवाह' और 'कु ज बिहारी नाटक' भी मिलते हैं।

(३) जगत प्रकाश मल्ल—इन्होंने ६ नाटकों की रचना की थी जिनमें विशेष ख्याति 'मदन चरित' और 'ऊषा हरण' की है।

सुमतिजित मित्रमल्ल—इन्होंने भी आठ नाटक लिखे। इनमें 'मदालसा हरण' 'ऊषा हरण' 'नव दुर्गा' नाटक बहुत प्रसिद्ध हैं।

दामोदर कवि लिखित—'हरिश्चन्द्र तृत्यक' नाटक है।

इस प्रकार हम देखते हैं कि प्राचीन मैथिली में, जो मेरी समझ में नेपाली और बंगला की ओर अधिक झुकी हुई है, सुन्दर नाटक लिखे जा रहे थे। पर इतना तो मुझे भी स्वीकार करने में सकोच नहीं कि हिन्दी नाटकों की सफल पृष्ठभूमि १६वीं शताब्दी में ही मैथिली नाटकों के रूप में तैयार हो गई थी।

हरिश्चन्द्र के पूर्व के हिन्दी नाटक

हरिश्चन्द्र के पूर्व हिन्दी में हमें निम्नलिखित नाटक मिलते हैं।

(१) रामायण महानाटक—इसकी रचना सवत् १६६७ विक्रमी में हुई थी।

(२) हनुमन्नाटक—इसके रचयिता कवि हृदयराम हैं। इसका रचना-काल १६८० वि० है। इसकी रचना संस्कृत के हनुमन्नाटक के अनुकरण पर हुई है। किन्तु चर्य-विषय उससे बहुत साम्य नहीं रखता।

(३) देव-माया प्रपञ्च—देव-लिखित यह पद्य नाटक ६ अंकों का नाटक है। इसे हम गीति-नाट्य का बृहद् रूप मान सकते हैं।

(४) समय-सार—इसके लेखक बनारसीदास नामक कवि हैं। इसकी रचना १६९३ में आगरे में हुई थी।

(५) चण्डी चरित—इसके लेखक सिख गुरु गोविन्दसिंह थे। यह वीर रस प्रधान नाटक है।

(६) मोह पराजय—इसके लेखक यशपाल नामक कोई कवि थे। इसकी रचना भी प्रबोध-चन्द्रोदय की शैली पर हुई है।

(७) चैतन्य चन्द्रोदय—इसकी रचना कवि कर्णपूर ने की थी।

अन्य प्रतीक नाटक—इसके अतिरिक्त अन्य प्रतीक नाटकों की रचना भी हुई। इसमें भूदेव शुक्ल लिखित 'धर्म विजय', वेद कवि रचित 'विद्या परिणाम', गोकुलनाथ रचित 'अमृतादेय', श्री सामराज दीक्षित प्रणीत 'श्री दामा चरित' विशेष उल्लेखनीय हैं। इनकी रचना अधिकतर १७वीं शताब्दी में हुई थी।

उपर्युक्त प्रतीक नाटकों के साथ कुछ अनुवादित नाटकों की परम्परा भी चली। इनका श्री गणेश कविवर नेवाज ने किया।

शकुन्तला नाटक—कविवर नेवाज ने कालिदास के शकुन्तला नाटक का अनुवाद सवत् १७२७ में किया। समस्त अनुवाद दोहा-चौपाई में है।

समासार नाटक—इसके लेखक श्री रघुराम नागर हैं। इसका रचना-काल

संवत् १८६६ बताया जाता है। इसकी एक प्रति उदयपुर के सरस्वती मन्दिर में सुरक्षित है।

कर्ण भरण—इसके लेखक कृष्ण जीवन लछीराम नामक कोई व्यक्ति हैं। इसका रचना-काल संवत् १७७२ के आस-पास बताया जाता है।

भारतेन्दु के पूर्व के उपर्युक्त नाटकों की नाटकीयता के सम्बन्ध में विद्वानों में मतभेद है। कुछ विद्वान इन्हें नाटक मानते ही नहीं हैं। इसके विपरीत कुछ इन्हें नाटक मानने के पक्ष में हैं। प्रथम कोटि के मत के प्रवर्तक डॉ० सोमनाथ गुप्त हैं, और द्वितीय कोटि के मत के अनुयायी डॉ० दशरथ शर्मा हैं। मेरी अपनी धारणा है कि यह है नाटक ही। इनकी रचना उस युग में हुई थी जब लोग गद्य की अपेक्षा पद्य में बोलना पसन्द करते थे। यह बात हिन्दी तथा अंग्रेजी दोनों भाषाओं के नाटकों के सम्बन्ध में लागू होती है। ३०० वर्ष पूर्व के जितने अंग्रेजी नाटक हैं वे सब पद्य में ही लिखे मिलते हैं। यदि हम उपर्युक्त हिन्दी नाटकों को नाटक नहीं मानेंगे तो फिर शेक्सपियर के नाटक भी नाटक नहीं कहे जायेंगे।

संस्कृत शैली के भारतेन्दु के पूर्व के नाटककार—भारतेन्दु के पूर्व के संस्कृत नाट्यशास्त्र की शैली में लिखे गए हिन्दी नाटकों में निम्नलिखित नाटक विशेष विचारणीय हैं।

आनन्द रघुनन्दन—इसके लेखक रीवा के महाराजा विश्वनाथ सिंह हैं। यह पहला हिन्दी नाटक है जिसमें ब्रज भाषा का प्रयोग किया गया है। यह नाटक सात अंकों में है। इसमें तुलसीकृत मानस की कथा को नाटक के रूप में ढाला गया है।

नहुष नाटक—इसके लेखक भारतेन्दुजी के पिता गोपालचन्दजी थे। इसकी एक प्रति काँकरीली राज्य में मिल गई है। इसकी शैली कुछ अंश में आनन्द रघुनन्दन से मिलती-जुलती है। किन्तु इसमें सबसे प्रमुख विशेषताएँ इसकी अपनी कुछ मौलिकताएँ हैं। एक मौलिकता यह है कि पात्र के प्रवेश करते ही नाटककार एक छोटे पद्य में इस पात्र की विशेषताएँ व्यक्त कर देता है। इस प्रकार की नवीनताएँ चाहे नाटकीयता में बाधक मालूम हों, किन्तु एक बात अवश्य प्रगट करती है कि गोपालचन्दजी की प्रतिभा में मौलिकता की जो प्रतिष्ठा थी, वही मौलिकता हरिश्चन्द्र में मुखरित हो उठी।

शकुन्तला का अनुवाद—संवत् १६२० में राजा लक्ष्मणसिंह ने शकुन्तला का अनुवाद गद्य में किया। इस प्रणाली ने लोगों को बहुत प्रभावित किया।

प्रबोध चन्द्रोदय का अनुवाद—राजा लक्ष्मण सिंह के अनुकरण पर राजा जयवन्तसिंह ने प्रबोध चन्द्रोदय का अनुवाद किया। वह भी बहुत सफल अनुवाद है।

भारतेन्दु तथा उनके समकालीन नाटककार

भारतेन्दु के नाटक—भारतेन्दु के लिखे हुए निम्नलिखित नाटक बताए जाते हैं—(१) मुद्रा राक्षस, (२) सत्य हरिश्चन्द्र, (३) विद्या सुन्दर, (४) अघेर नगरी, (५) विपश्य विपमोपधम्, (६) सती प्रताप, (७) चन्द्रावली, (८) माधुरी, (९) पाखण्ड विडम्बन, (१०) नव मल्लिका, (११) दुर्लभ बन्धु, (१२) प्रेमयोगिनी,

(१३) जैसा काम वैसा परिणाम, (१४) कपूर मजरी, (१५) नील देवी, (१६) भारत-दुर्दशा, (१७) भारत जननी, (१८) घनजय विजय, (१९) वैदिकी हिंसा हिंसा न भवति, तथा (२०) रत्नावली ।

बाबू ब्रजरत्नदास ने 'भारतेन्दु नाटकावली' में केवल १७ ग्रन्थों का सकलन किया है । माधुरी, नव मल्लिका, जैसा काम वैसा परिणाम—इन तीन रचनाओं को उसमें स्थान नहीं मिल पाया है । इधर रत्नावली के सम्बन्ध में डॉ० दशरथ श्रोत्रा सन्दिग्ध है ।^१ स्वयं भारतेन्दुजी ने 'रत्नावली' को अपना नाटक नहीं माना है, मेरी समझ में उसे प्रामाणिक नहीं मानना चाहिए । उपर्युक्त रचनाओं में 'माधुरी' की प्रामाणिकता के सम्बन्ध में विवाद है । ब्रजरत्नदासजी ने इसे अप्रामाणिक समझकर अपने सकलन में स्थान नहीं दिया है । किन्तु खड्गविलास प्रेस से उसका प्रकाशन हुआ है और भारतेन्दुजी ने उसे स्वरचित बताया भी है । अतः मैं भी उसे प्रामाणिक मानता हूँ । 'नव मल्लिका' की प्रति भी अनुपलब्ध है । 'जैसा काम वैसा परिणाम' नामक रचना को भी भारतेन्दुजी ने स्वरचित बताया है । मैं उनके कथन को अकाट्य समझता हूँ । इनके अतिरिक्त रामदीनसिंह ने भारतेन्दु विरचित दो नाटकों का और उल्लेख किया है । उनके नाम क्रमशः 'पुष्प पारिजात' और 'गौर चन्द्रोदय' है । एक 'प्रवास' नामक नाटक का भी उल्लेख बाबू ब्रजरत्नदास ने किया है । किन्तु उपर्युक्त रचनाएँ उपलब्ध नहीं हैं ।

डा० श्रोत्रा के अनुसार भारतेन्दुजी को विरासत के रूप में पाँच नाटकीय शैलियाँ मिली थी—ब्रज में रास-लीला की, राम-लीला की, यात्रा, नाटक, स्वांग तथा आनन्द रघुनन्दन नाटक की । इन सब का प्रभाव हरिश्चन्द्र की नाट्य-कला पर पड़ा था । उनकी प्रारम्भिक रचनाएँ रीतिकालीन शैली में लिखी गई हैं । बाद की रचनाओं में नई प्रवृत्तियों की झलकें मिलती हैं । सच तो यह है कि भारतेन्दु का उदय प्राचीन और नवीन की सन्धि-वेला में हुआ था । उन्होंने दोनों को प्रकाश दिया है, और अपनी प्रतिभा के प्रकाश से दोनों को मिलाकर एक कर दिया है ।

भारतेन्दु मण्डल के नाटककार—भारतेन्दुजी ने नाटक स्वयं तो रचे ही थे, अपने मित्रों से भी लिखवाए थे । इस प्रकार नाटककारों का एक अच्छा-खासा मण्डल तैयार कर लिया था । उस मण्डल के प्रमुख नाटककार और नाटक इस प्रकार हैं—

लाला श्री निवासदास—इन्होंने चार नाटक लिखे थे—(१) प्रह्लाद चरित, (२) तप्त सवरण, (३) रणधीर प्रेम मोहनी, तथा (४) सयोगिता स्वयम्बर । लालाजी की मृत्यु भी भारतेन्दु के दो वर्ष बाद हो गई थी । भारतेन्दु मण्डल के इन्दु स्वयं हरिश्चन्द्र और सर्वाधिक जाज्वल्यमान नक्षत्र लाला श्रीनिवासदास थे । उस मण्डल के अन्य ज्योतिष्मान नक्षत्रों को काल की दृष्टि से डा० दशरथ श्रोत्रा ने चार भागों में बाँटा है—

(१) सवत् १९१३ से १९५१ ।

(२) सवत् १६२२ से १६६४ ।

(३) सवत् १६०१ से १६७१ ।

(४) सवत् १६१२ से १६७६ ।

संवत् १६१३ से १६५१ वि० के बीच का समय—इस युग के प्रमुख प्रतिनिधि नाटककार प्रतापनारायण मिश्र हैं। इन्होंने 'अभिज्ञान शाकुन्तल' का अनुवाद कर उसे 'सगीत शाकुन्तल' का अभिधान दिया था। यह गीति-नाट्य के ढंग पर लिखा गया है। इनका दूसरा नाटक 'कलि कोतुक' है। इनके अतिरिक्त 'कलि प्रभाव' और 'जुआरी खुआरी', 'हठी हमीर' आदि इनके लिखे हुए अन्य नाटक हैं।

संवत् १६५० से १६६० वि० तक का युग—इस युग के प्रतिनिधि नाटककार राधाकृष्णदास थे। इन्होंने 'दुखनी बाला' एकाकी लिखा था। इसके अतिरिक्त इनके लिखे हुए 'महाराणी पद्मावती', 'महाराणा प्रताप' और 'धर्मालाप' नाटक भी बताए जाते हैं। इन नाटकों में भारतीय सस्कृति के परिष्कार की प्रवृत्ति परिलक्षित होती है। यह पहले नाटककार थे जिनमें हमें चरित्र-चित्रण की सफलता के लक्षण दिखाई पड़ते हैं। भाषा की स्वाभाविकता की रक्षा की और भी उनका विशेष ध्यान था।

संवत् १६६० से १६७० वि० तक का युग—इस युग के प्रतिनिधि नाटककार बालकृष्ण भट्ट कहे जाते हैं। इनके लिखे हुए १५ नाटक बताए जाते हैं, किन्तु इनके नाटक दो कोटियों में विभाजित किए जा सकते हैं—मौलिक और अनूदित। इनके मौलिक नाटकों में 'दमयन्ती स्वयंवर', 'वेणी-सहार', 'जैसा काम वैसा परिणाम' आदि विशेष प्रसिद्ध हैं। अनूदित नाटकों में 'पद्मावती' और 'शर्मिष्ठा' प्रसिद्ध हैं। ये अनुवाद माइकेल मधुसूदनदत्त के मूल नाटकों का हैं। इनके लिखे हुए निम्नलिखित नाटक और बताए जाते हैं। चन्द्रसेन, मृच्छ-कटिक, किराताजुनीयम, पृथु चरित, शिशुपाल-वध, नल-दमयन्ती, शिक्षा-दान, आचार-विडम्बना, नई रोशनी का विप, इत्यादि इत्यादि।

सवत् १६७० से १६८० वि० तक का युग—इस युग के प्रतिनिधि नाटककार राधाचरण गोस्वामी बताये जाते हैं। इनके लिखे हुए आठ नाटक कहे गए हैं। 'सती चन्द्रावली', 'अमरसिंह राठौर', 'बुढ़े मुँह मुहासे', 'तन मन बन गोसाई जी के अर्पण' और 'भग तरंग' की विशेष ख्याति है।

कुछ अन्य नाटक और नाटककार—उपर्युक्त नाटकों के अतिरिक्त भारतेन्दु-मण्डल से सम्बन्ध रखने वाले कुछ अन्य नाटक और नाटककार हुए हैं, कुछ का नामोल्लेख कर देना अनुचित न होगा।

(१) देवकीनन्दनजी के 'सीता-हरण' और 'रामलीला'।

(२) बलदेव जी का 'रामलीला-विजय'।

(३) बन्दी दीन का 'सीता-हरण'।

(४) ज्वालाप्रसाद मिश्र का 'सीता-वनवास'।

(५) वामनाचार्य गिरि का 'वारिदनाथ वध व्यायोग'।

(६) अम्बिकादत्त व्यास की 'ललिता'।

इनके अतिरिक्त अन्य विषयों को लेकर भी विविध प्रकार के नाटकों का प्रणयन हुआ। डॉ० दशरथ श्रोभा ने उनका विषय विभाग करते हुए इस प्रकार नामोल्लेख किया है।

कृष्ण-लीला से सम्बन्धित नाटक—इस कोटि के नाटकों में कृष्ण-सुदामा, रक्मिणी हरण, ऊषा हरण, उद्धव वशीठ नाटिका, प्रद्युम्न विजय, रक्मिणी परिणय, द्रौपदी वस्त्राहरण बहुत प्रसिद्ध हैं।

महाभारत की कथा को लेकर लिखे गए नाटक—महाभारत तथा पुराणों की कथा लेकर चलने वाले नाटकों में दमयन्ती-स्वयंवर, अभिमन्यु-बध, ध्रुव-तपस्या, सावित्री, अञ्जना, सुन्दरी विशेष उल्लेखनीय हैं।

ऐतिहासिक नाटक—ऐतिहासिक और पौराणिक नाटकों में पद्मावती, महाराणा प्रताप, सयोगिता-स्वयंवर, श्री हर्ष, अमरसिंह राठौर के नाम लिये जाते हैं।

राष्ट्रीय नाटक—इस युग में बहुत से राष्ट्रीय नाटक भी लिखे गए जैसे 'भारतोद्धार', 'भारत-भारत', 'भारत-सौभाग्य', 'वर्तमान दशा', 'देश-दशा', 'भारत-हरण' आदि आदि।

समस्या-नाटक—इस युग के समस्या-नाटकों में बाल-विवाह, साधु-पाखण्ड, अवला विलाप, दुखनी वाला, विधवा विवाह, बहुत प्रसिद्ध हैं।

भारतेन्दु के विद्या सुन्दर नाटक की शैली पर लिखे गए नाटक—भारतेन्दु युग में उनके 'विद्या-सुन्दर' नाटक की अनुकृति पर 'रणधीर प्रेम मोहिनी', 'तप्त-सवरण', 'मदन मजरी', विद्या विलासिनी, 'मयक मजरी', 'मालती वसन्त', 'रूप वसन्त' आदि बहुत नाटक लिखे गए।

हास्य रस के नाटक—इस युग में हास्य रस के भी बहुत नाटक लिखे गए। उनमें विशेष ध्याति 'एक-एक के तीन-तीन', 'ठगी की चपेट', 'हास्यार्णव', 'कलि-कौतुक', 'चौपट चपेट' आदि की है।

व्यंग-प्रधान नाटक—बहुत से नाटककारों ने हास्य के साथ अपने नाटकों में 'व्यंग' की पुट देने की चेष्टा की। व्यंगों के सहारे समाज-सुधार करने का प्रयास किया गया। इस कोटि के नाटकों के रचयिता देवकीनन्दनजी थे। इन्होंने 'रक्षा-बन्धन', 'एक-एक के तीन-तीन', 'वेश्या-विलाप', 'कलजुगी जनेऊ' की रचना की। इन सभी नाटकों में हास्य और व्यंग के साथ सुधार की भावना भी अग्रणी है।

इस प्रकार हम देखते हैं कि भारतेन्दु के युग में विविध विषयों को लेकर नाटक रचे जाने लगे थे। यद्यपि भाषा, शैली और कला की दृष्टि से यह लचर ही थे, किन्तु इन्होंने नाटकों की विविध कोटियों की परम्परा को अवश्य जन्म दिया। इसमें कोई नन्देह नहीं कि भारतेन्दु ने हिन्दी में एक नई जीवन-शक्ति भर दी थी।

भारतेन्दु युग के अनुवादित नाटक—भारतेन्दु ने जहाँ लेखकों को मौलिक नाटक लिखने की प्रेरणा प्रदान की थी वही अन्य भाषाओं के सुन्दर नाटकों के अनुवाद करने को भी प्रेरित किया था। इस प्रेरणा के फलस्वरूप बहुत से साहित्य-रसिकों ने बहुत से सुन्दर अनुवादित नाटक प्रस्तुत किए।

संस्कृत नाटकों के अनुवाद—संस्कृत नाटकों के हिन्दी अनुवाद प्रस्तुत करने वालों में लाला सीताराम, विश्वनाथ, रामेश्वर भट्ट, ज्वालाप्रसाद मिश्र के नाम अग्रगण्य हैं। लाला सीताराम ने 'उत्तर रामचरित', 'मालती-माधव', 'महावीर चरित्र', 'मालविकाग्नि मित्र', 'मृच्छकटिक', 'नागानन्द' आदि अनेक संस्कृत नाटकों का अनुवाद किया था। दूबेजी ने 'उत्तर रामचरित्र' और 'शकुन्तला' के अनुवाद प्रस्तुत किए। रामेश्वर भट्ट ने 'रत्नावली' का और ज्वालाप्रसाद मिश्र ने 'वैष्णो-संहार' का उल्था किया।

अंग्रेजी नाटकों का अनुवाद—अंग्रेजी नाटकों का हिन्दी रूपान्तर प्रस्तुत करने वालों में तोताराम वर्मा, गोपीनाथ पुरोहित, सूर्यप्रसाद मिश्र, मथुराप्रसाद उपाध्याय सुविख्यात हैं। तोतारामजी ने एडिसन के 'केटो' नामक नाटक का अनुवाद किया। पुरोहितजी ने 'ऐज यू लाइक इट', 'रोमियो और जुलियट', मथुराप्रसाद उपाध्याय ने 'भेकवेथ' के हिन्दी अनुवाद प्रस्तुत किए।

बंगला नाटकों के अनुवाद—बंगला से हिन्दी में रूपान्तर करने वालों में रामकृष्ण वर्मा, उदितनारायण लाल, दीपनारायण आदि के नाम लिए जा सकते हैं। इनमें रामकृष्ण वर्मा के 'पद्मावती', 'वीर नारी', 'कृष्ण कुमारी' आदि के अच्छे अनुवाद हैं।

द्विवेदीकालीन नाटक साहित्य—द्विवेदी-युग में हमें दो प्रकार के नाटक मिलते हैं—मौलिक और अनूदित।

मौलिक नाटक—इस युग के मौलिक नाटककारों में बद्रीनाथ भट्ट, देवीप्रसाद, माखनलाल चतुर्वेदी आदि हैं। इनमें केवल माखनलाल चतुर्वेदी का 'कृष्णार्जुन युद्ध' ही कला की दृष्टि से उल्लेखनीय है। इस युग में द्विवेदीजी की शुष्क प्रकृति के प्रभाव से नाटकों में सरस धारा के विकास को प्रेरणा नहीं मिल सकी।

अनुवादित नाटक—इस युग में कुछ अनूदित नाटक भी प्रकाश में आए। इन अनुवादों को प्रस्तुत करने वाले विद्वानों में सीताराम, वी० ए०, सत्यनारायण कवित्तरत्न (संस्कृत), रामकृष्ण वर्मा, गोपालराम, रूपनारायण पाण्डेय उल्लेखनीय हैं। बंगला अंग्रेजी नाटकों के रूपान्तरकार वे ही हैं जो भारतेन्दु-युग में चल रहे थे, जैसे गोपीनाथ पण्डित आदि। सच बात तो यह है कि भारतेन्दु के द्वारा प्रवर्तित नाटकों के प्रणयन की परम्परा द्विवेदी-काल में आकर मृतप्राय हो गई थी। कोई कभी एकाध नाटक लिख डालता था।

प्रसाद-युग

नाटक रचना में प्रसादजी का पदार्पण स० १९६८ के आस-पास मानना चाहिए। इन्होंने 'सज्जन' नामक नाटक की रचना इसी समय की थी। इससे पूर्व भी आप 'उर्वशी चम्पू' लिख चुके थे। 'प्रेमराज' नामक कविता का प्रणयन भी इससे पहले ही हो चुका था। इन रचनाओं के देखने से उन पर हरिश्चन्द्र का प्रभाव स्पष्ट दिखाई पड़ता है। इस आधार पर यह स्वीकार करने में संकोच नहीं होना चाहिए कि प्रसादजी ने भी नाटक लिखने की प्रेरणा भारतेन्दु बाबू हरिश्चन्द्र से

प्राप्त की थी। यह प्रेरणा इतनी बलवती थी कि 'सज्जन' की रचना से जो परम्परा प्रवर्तित हुई वह उनके जीवन के अन्त समय तक चलती रही। काल-क्रम से उनकी रचनाओं का विवरण इस प्रकार है।

(१) सज्जन — सन् १९१०-११ (७) अज्ञातशत्रु — सन् १९२२

(२) कल्याणी-परिणय — सन्

१९१२ (८) कामना — सन् १९२३-२४

(३) करुणालय — सन् १९१२ (९) जनमेजय का नाग-यज्ञ — सन् १९२६

(४) प्रायश्चित्त — सन् १९१४ (१०) स्कन्दगुप्त — सन् १९२८

(५) राज्यश्री — सन् १९१५ (११) एक घूँट — सन् १९३०

(६) विशाख — सन् १९२१ (१२) चन्द्रगुप्त — सन् १९३१

(१३) ध्रुव-स्वामिनी — सन् १९३३

कथावस्तु के आधार पर इनको हम चार वर्गों में बाँट सकते हैं—

(१) वैदिक कथानक — करुणालय

(२) पौराणिक — सज्जन तथा जनमेजय का नाग-यज्ञ।

(३) ऐतिहासिक — कल्याणी-परिणय, प्रायश्चित्त, राज्यश्री, विशाख, अज्ञात-शत्रु, स्कन्दगुप्त, चन्द्रगुप्त, ध्रुव-स्वामिनी।

(४) प्रतीकात्मक समस्यामूलक — कामना और एक घूँट।

रूपक प्रकार की दृष्टि से ये समस्त रचनाएँ ३ वर्गों में बाँटी जा सकती हैं—

(१) नाटक — राजश्री, विशाख, अज्ञातशत्रु, जनमेजय का नाग-यज्ञ, ध्रुव-स्वामिनी, स्कन्दगुप्त, चन्द्रगुप्त, कामना।

(२) एकाकी — सज्जन, कल्याणी-परिणय, प्रायश्चित्त और एक घूँट।

(३) गीति-नाट्य — करुणालय।

वैधानिक विशेषताएँ—प्रसाद-युग में आते-आते नाटक के शिल्प में कुछ नवीनताएँ आने लगी। प्रमुख नवीनताओं का निर्देश इस प्रकार किया जाता है।

(१) प्राचीन पद्धति की नान्दी, मगलाचरण, प्रस्तावना आदि की उपेक्षा की जाने लगी।

(२) अंको के बीच के स्थान-परिवर्तन या दृश्य-परिवर्तन की कमी गर्भांक शब्द से सूचित की जाने लगी। यह स्मरण रखना चाहिए कि 'गर्भांक' का प्रयोग प्रसाद-युग के कलाकारों ने प्राचीन अर्थ में न करके नवीन अर्थ में किया है। प्रसादजी ने तो 'दृश्य' शब्द भी छोड़ दिया है। स्थान-परिवर्तन या पट-परिवर्तन के स्थलों पर कोई नाम नहीं रखा।

(३) प्रवेशक और विष्कम्भक का नाम देने वाले दृश्य तो रखे जाते थे, किन्तु उनका नाम निर्देश नहीं किया जाता था। प्रस्तावना के साथ उद्घात, कथोद्घात आदि भी विन्यस्त नहीं किए जाते थे।

(४) विदूषको के स्थान पर हँसोड पात्रों की नियोजना की जाने लगी।

(५) शील-वैचित्र्य के साथ रस प्रवृत्ति का सामंजस्य ।

(६) अभिनय की रोचकता बढ़ाने वाली उद्घातक, कथोद्घातक आदि युक्तियों के नए रूपान्तर सामने रखे जाने लगे ।

(७) निषिद्ध दृश्यों को न दिखाने का नियम उपेक्षित होने लगा ।

(८) गीतों की योजना नाटक की कथावस्तु चरित्र-चित्रण के विकासार्थ की जाने लगी ।

नाट्य विधान-सम्बन्धी उपर्युक्त कुछ परिवर्तनों की ओर प्रवृत्ति रखने पर भी प्रसाद प्राचीन नाटकीय सविधान का मोह भी नहीं परित्याग कर सके थे ।

इसके प्रमाण रूप में हम निम्नलिखित बातें दे सकते हैं—

(१) नाटको में प्राचीन कार्यावस्थाओं, अर्थ-प्रकृतियों और मन्धियों का नियोजन किया है ।

(२) नाटको में अन्तर्द्वन्द्व दिखलाने की परम्परा जीवित रखी । पश्चिमी नाटको में तो अन्तर्द्वन्द्व को बहुत अधिक महत्त्व दिया गया है । हमारे यहाँ भारत-वर्ष में भी अन्तर्द्वन्द्व का चित्रण मिलता है । किन्तु उसका रूप थोड़ा भिन्न होता है । हमारे यहाँ पात्र के चरित्र में दो विरोधी गुणों को प्रतिपादित कर अन्तर्द्वन्द्व की कमी पूरी की जाती थी । प्रसाद ने अपने नाटको में पाश्चात्य और भारतीय दोनों प्रकार के अन्तर्द्वन्द्वों का सामंजस्य स्थापित किया है ।

(३) प्रसाद को प्राचीनता से कितना मोह था, इसका अनुमान उनके नाटकों की कथावस्तु से ही लगाया जा सकता है । 'विशाख' की भूमिका में उन्होंने लिखा है, मेरी इच्छा भारतीय इतिहास के अप्रकाशित अंश में से उन प्रकाण्ड अंशों को दिग्दर्शन करने की है । जिन्होंने हमारी वर्तमान स्थिति को बहुत कुछ बनाने का प्रयत्न किया है, उनके नाटको में हमें इतिहास के विविध युगों के धार्मिक, राजनीतिक, सामाजिक परिस्थितियों के सुन्दर चित्र मिलते हैं । प्राचीन ऐतिहासिक नाटको में हमें वर्तमान परिस्थिति की छाया भी मिलती है ।

यद्यपि प्रसाद की कथावस्तु प्राचीन और प्रसिद्ध है, किन्तु उन्होंने कल्पना के सहारे उसमें नवीनता और मौलिकता लाने की चेष्टा की है । डॉ० जगन्नाथ शर्मा के मतानुसार प्रसाद ने कल्पना का उपयोग दो रूपों में किया है—पहला तो इतिहास की जो बातें विकीर्ण हो गई हैं, उन्हें एक सूत्र में पिरोने के लिए, दूसरा नाटकीय पूर्णता के निमित्त कोई अनैतिहासिक पात्रों की सृष्टि के लिए । प्रसाद के नाटको से परिस्थिति-योजना को भी महत्त्व दिया गया है । डॉ० जगन्नाथ शर्मा के शब्दों में सविधान सौष्ठव के लिए परिस्थिति-योजना का यथार्थ एवं प्रकृत रूप अवश्य होता है ।

प्रसादजी 'मधुरेण समापयेत' वाली भारतीय प्रवृत्ति की भी अवहेलना नहीं कर सके हैं । पाश्चात्य ट्रेजडी के सिद्धान्त की छाया भी उन पर पड़ी थी । यही कारण है कि इनके कुछ नाटक सुखान्त और दुःखान्त के बीच में खोए हुए प्रतीत होते हैं ।

नन्द दुलारे वाजपेयी ने अपनी 'आधुनिक साहित्य' नामक पुस्तक में प्रसाद की नाटकीय विशेषताओं पर प्रकाश डालते हुए लिखा है—'प्रसादजी के नाटक स्वतन्त्र नाटको की श्रेणी में आते हैं'। मैं उनके इस मत से विलकुल सहमत नहीं हूँ। मेरी समझ में प्रसाद स्वतन्त्रतावादी किसी भी प्रकार नहीं कहे जा सकते हैं। वे सामजस्यवादी कलाकार थे। उन्हें अलौकिक प्रतिभा प्राप्त थी। इस अलौकिक प्रतिभा के बल पर उन्होंने सामजस्य विधान को परम मौलिक रूप दे दिया है जिसके कारण वाजपेयीजी को उनके नाटको को स्वतन्त्र समझने का भ्रम हो गया है।

प्रसाद के समकालीन नाटककार और उनके नाटक

प्रसाद के समकालीन नाटको पर प्रसाद के नाटको का व्यापक प्रभाव नहीं दिखाई पड़ता है। इसके दो कारण हैं—

(१) प्रसाद का विशेष प्रतिभा विशिष्ट व्यक्तित्व।

(२) प्रसाद की अध्ययनशीलता और मननशीलता।

प्रसाद के समकालीन नाटको को निम्नलिखित वर्गीकरण द्वारा प्रकट किया जा सकता है—

(१) पौराणिक नाटक—

(क) रामचरित सम्बन्धी नाटक

(अ) दुर्गादत्त पाण्डे कृत 'राम नाटक' (१९२४)

(ब) कुन्दनलाल शाह ,, 'रामलीला नाटक' (१९२७)

(स) ललितप्रसाद द्विवेदी ललित ,, 'सुमति रञ्जन नाटक'।

यह नाटक रामलीला के दृष्टिकोण से लिखे गए हैं।

(ख) कृष्णधारा सम्बन्धी नाटक—

(अ) त्रियोगी हरि कृत 'छन्दयोगिनी' (१९२३)

(ब) मयुरा दास ,, 'रुक्मिणी-परिणय' (१९१७)

(ग) अन्य पौराणिक आख्यान सम्बन्धी नाटक—

(१) मैथिलीशरण कृत 'तिलोत्तमा', 'चन्द हास', 'अनघ'

(२) विशम्भरनाथ वर्मा कौशिक ,, 'भीष्म' (१९१८)

(३) शिवनन्दन मिश्र ,, 'उषा' (१९१८)

(४) द्वारिकाप्रसाद ,, 'अज्ञातवास' (१९२१)

(५) बद्रीनाथ भट्ट ,, 'वेणु चरित' (१९२१)।

(६) मिश्रबन्धु ,, 'पूर्व भारत' (१९२२)

'उत्तर भारत' (१९२३)

(७) नुदर्शन ,, 'अजना' (१९२२)

(८) हरद्वारप्रसाद कृत 'कुरुवेन' (१९२४)

(९) बलदेवप्रसाद मिश्र ,, 'असत्य सक्त्प' (१९२५)

(१०) गोविन्दवल्लभ पन्त ,, 'वरमाला' (१९२५)

(११) जगन्नाथशरण	कृत	'कुरुक्षेत्र'	(१९२८)
(१२) गोपाल दामोदर	"	'दलीप'	(१९२९)
(१३) कामताप्रसाद गुरु	"	'सुदर्शन'	(१९३१)

उपयुक्त नाटककारों में मैथिलीशरण गुप्त, सुदर्शन और गोविन्दवल्लभ पन्त के नाटक साहित्यिक दृष्टि से उल्लेखनीय हैं। सभी नाटकों में पौराणिक आख्यान मात्र लेकर समस्या नाटकों का रूप दिया गया है, पुरातन की नूतन दृष्टि से देखा गया है।

(२) ऐतिहासिक नाटक—

(१) सुदर्शन	कृत	'दयानन्द'	(१९१७)
(२) बलदेव प्रसाद मिश्र	"	'मीराबाई'	(१९१८)
(३) वैचन शर्मा	"	'महात्मा ईसा'	(१९२२)
(४) चन्द्रराज भट्टारी	"	(१) 'सिद्धार्थ कुमार'	(१९२२)
		(२) 'सम्राट् अशोक'	(१९२२)
(५) प्रेमचन्द	"	'कवला'	(१९२४)
(६) बद्रीनाथ भट्ट	"	'दुर्गावती'	(१९२६)
(७) लक्ष्मीधर वाजपेयी	"	'राजकुमार कुन्तल'	(१९२८)
(८) जगन्नाथप्रसाद मिलिन्द	"	'प्रताप-प्रतिज्ञा'	(१९२८)
(९) कृष्णकुमार	"	'तुलसीदास'	(१९२९)
(१०) उदयशंकर भट्ट	"	(१) 'चन्द्रकुमार मौर्य'	(१९३१)
		(२) 'विक्रमादित्य'	(१९३३)
(११) गोविन्ददास	"	'हर्ष'	(१९३५)

इन नाटकों में दयानन्द, मीराबाई, महात्मा ईसा और अशोकवाचस्पति साहित्यिक और रंगमंचीय दोनों दृष्टि से सफल हैं। उपयुक्त सभी नाटक ऐतिहासिक होते हुए भी देश-प्रेम-भावना से भरे हुए हैं।

(३) राष्ट्रीय नाटक—

(१) काशीनाथ वर्मा	कृत	'समय'	(१९१७)
(२) प्रेमचन्द	"	'सग्राम'	(१९२२)
(३) कन्हैयालाल	"	'देश-दशा'	(१९२३)
(४) लक्ष्मणसिंह	"	'गुलामी का नशा'	(१९२४)

(४) समस्या नाटक—

(१) गोपाल दामोदर	कृत	'राधा-माधव'	(१९२२)
(२) जगन्नाथ चतुर्वेदी	"	'मधुर मिलन'	(१९२३)
(३) छविनाथ पाण्डेय	"	'समाज'	(१९२९)
(४) आनन्दीप्रसाद श्रीवास्तव	"	'अच्छूत'	(१९३०)
(५) जयगोपाल कविराज	"	'पश्चिमी प्रभाव'	(१९३०)
(६) घनानन्द बहुगुणा	"	'समाज'	(१९३०)

(क) पौराणिक—

रामधारा मे सेठ गोविन्ददास का 'कर्त्तव्य', चतुरसेन शास्त्री का 'सीता-राम' एव श्री रामकृष्ण धारा मे उदयशकर भट्ट का 'राधा' और 'किशोरीदास वाजपेयी का 'सुदामा' विशेष प्रसिद्ध हैं ।

इस धारा के प्रधान लेखक उदयशकर भट्ट हैं । इनके 'अम्बा' 'सागर-विजय' 'मत्स्यगंधा' और 'विष्णुमित्र' नाटक प्रसिद्ध हैं ।

ऐतिहासिक नाटक—

(१) द्वारकाप्राद मौर्य	कृत 'हैदरअली'
(२) भगवतीप्रसाद पाथरी	„ 'कालपी'
(३) श्यामकांत पाठक	„ 'बुन्देल केसरी'
(४) धनीराम	„ 'वीरागना पन्ना'
(५) चन्द्रगुप्त विद्यालकार	„ 'अशोक' और 'रेवा'
(६) गोविन्दवल्लभ पंत	„ 'राजमुकुट', 'अन्त पुर का छिद्र'
(७) गोपालचन्द्र देव	„ 'सरजा शिवाजी'
(८) कैलाशनाथ भटनागर	„ 'कृपाल', 'श्रीवत्स'
(९) उपेन्द्रनाथ 'अश्व'	„ 'जय-पराजय'
(१०) हरिकृष्ण प्रेमी	„ 'रक्षा-बन्धन', 'शिवा-साधना'

प्रतिशोध, स्वप्न-भग, आहुति, मन्दिर, कुलीनता, शशिगुप्त आदि ऐतिहासिक नाटक सर्वप्रधान है । प्रेम-प्रधान नाटको मे केवल दो नाटक ही प्रसिद्ध हैं—

(१) कमलाकान्त शर्मा कृत 'प्रवासी' ।

(२) पतंजी कृत 'ज्योत्स्ना' । यह एक सुन्दर नाटक है । इसमे अज्ञान से ज्ञान की अवस्था का मनोवैज्ञानिक विकास है ।

राष्ट्रीय प्रेम और समस्या-नाटक

(१) प्रेमसहाय सिंह	कृत 'नवयुग'
(२) लक्ष्मीनारायण मिश्र	„ 'राजयोग', 'सिन्दूर की होली'
(३) वेचन शर्मा उग्र	„ 'डिक्टेटर', 'चुम्बन', 'आवारा'
(४) गोविन्दवल्लभ पन्त	„ 'अगूर की बेटी'
(५) भगवतीप्रसाद वाजपेयी	„ 'छलना'
(६) सूर्यनारायण शुक्ल	„ 'खेतिहर देश'
(७) वृन्दावनलाल वर्मा	„ 'घोरे-घोरे'
(८) गोविन्ददाम	„ 'विकास', 'सेवा-पथ', 'प्रकाश'
(९) पृथ्वीनाथ शर्मा	„ 'दुविधा', 'अपराधी'
(१०) शारदा देवी	„ 'विवाह-मण्डप'
(११) हरिकृष्ण प्रेमी	„ 'छाया-बन्धन'

प्रमादोत्तर काल मे कुछ नए नाट्य-रूपो का विकास हुआ । उनमे निम्न-निम्नित उल्लेखनीय है—

- | | |
|--------------------|-------------------------------|
| (१) एकाकी | (६) ध्वनि-नाट्य या काव्य-रूपक |
| (२) गीति नाट्य | (७) ध्वनिगीति-रूपक |
| (३) स्वोक्ति नाट्य | (८) रिपोर्ताजि |
| (४) रेडियो रूपक | (९) व्यंग |
| (५) फीचर फैंटसी | |

यहाँ पर इनका सक्षिप्त विकास-क्रम दिखाया जा रहा है।

—हिन्दी एकाकियों का स्वरूप और रचना-विधान

हिन्दी एकाकियों के स्वरूप पर प्रकाश डालने का प्रयास अनेकानेक विद्वानों ने किया है। यहाँ पर कुछ प्रमुख विद्वानों की सम्मतियों पर विचार कर लेना अनुचित न होगा।

संस्कृत में एकांकी और उनकी परिभाषाएँ—संस्कृत में रूपको और उपरूपको पर बड़े विस्तार से विचार किया गया है। संस्कृत काव्य-शास्त्र में वर्णित इन रूपको और उपरूपको में बहुत से एकाकी भी हैं। संस्कृत के कुछ प्रमुख एकाकियों का विवरण इस प्रकार है—

(१) व्यायोग—व्यायोग एक एकाकी रूपक है। इसमें एक अंक के अन्तर्गत ही एक दिन की घटना का वर्णन किया जाता है। इसका कथानक अधिकतर ऐतिहासिक या पौराणिक होता है। इसका नायक कोई राजर्षि या दिव्यगुण-सम्पन्न महापुरुष होता है। इसमें पुरुष पात्रों की अपेक्षा स्त्री पात्र कम होते हैं। इसमें सघर्ष का कारण स्त्री न होकर कोई और विशेष बात होती है। संस्कृत में भास का 'उरुभग' सफल व्यायोग माना जाता है। हिन्दी में भारतेन्दु-कृत 'धनजय' संस्कृत शैली में लिखा हुआ एक सफल व्यायोग है।

(२) भाण—इसमें अंक भी एक ही होता है और पात्र भी एक ही। यह पात्र भी कोई विद्वत् होता है, जो अपने तथा किसी अन्य के घूर्ततापूर्ण कृत्यों से हास्य का सृजन करता है। वह किसी कल्पित व्यक्ति को सम्बोधित करके ही अपने क्रिया-कलापों और बातों को उन्मुक्त करता है। उसमें भारतीय वृत्ति की प्रधानता रहती है। कहीं-कहीं कैशिकी वृत्ति की भी झलक दिखाई पड़ जाती है। इसमें लास्य के दस अंगों का सौन्दर्य भी मिलता है। संस्कृत में वामनभट्ट रचित 'शृंगार भूषण' एक सफल भाण का उदाहरण है। इसके अतिरिक्त रामभद्र दीक्षित रचित 'शृंगार-तिलक', शंकर प्रणीत 'श्रद्धा तिलक', वत्सराज लिखित 'कर्पूर चरित' तथा 'लीला भुवुकर' नामक भाणों के नाम लिए जा सकते हैं।

(३) प्रहसन—प्रहसन भी हास्य रस प्रधान एक अंक का रूपक होता है। इसमें विषकम्भक का प्रयोग नहीं किया जाता है। इसमें प्रायः आरम्भ ही वृत्ति की योजना रहती है। कभी-कभी वीथी के अंगो-प्रत्यंगों की भी झाँकी दिखलाई पड़ती है। इसमें हास्य रस की निष्पत्ति के लिए विचित्र वेश-भूषा और विकृत भाव-अंगिमाओं और मुद्राओं तथा घूर्ततापूर्ण प्रलापो और सलापो की योजना की जाती है। संस्कृत में हमें कई सुन्दर प्रहसन मिलते हैं। इनमें 'कन्दर्प-केलि', 'घूर्त-चरित्र' के

नाम विशेष रूप से दिए जा सकते हैं। पहला शुद्ध प्रहसन का उदाहरण है, और दूसरा सकीर्ण प्रहसन कहा जाता है।

(४) वीथि—वीथि भी एक ही श्रक का रूपक है। इसमें भी पात्रों की सख्या दो से अधिक नहीं होती। इसमें शृंगार रस और कैशिकी वृत्ति की प्रधानता रहती है। कोई उत्तम या साधारण कोटि का पुरुष ही इसका नायक होता है। सस्कृत में 'मालविका' नामक रूपक इसका सुन्दर उदाहरण है।

(५) नाटिका—नाटिका की कथा अधिकतर पौराणिक या कवि-कल्पित होती है। धीर ललित नायक होता है। किसी राजकुमारी से उसका प्रणय दिखाया जाता है। वह उस राजकुमारी से महादेवी से डरता हुआ ही अपने प्रणय का प्रदर्शन करता है। इसमें कभी-कभी श्रको की सख्या एक से अधिक भी होती है और कभी केवल एक ही श्रक होता है। 'रत्नावली' इसका सुन्दर उदाहरण है।

(६) गोष्ठी—इसमें भी एक ही श्रक होता है। इसमें पात्रों की सख्या १० तक हो सकती है। इसमें पुरुषों के साथ-साथ स्त्रियों को भी रखा जा सकता है। यह पात्र साधारण वर्ग के होते हैं। इसमें गर्भ और विमर्ष सन्धि की योजना नहीं की जाती। 'रैवत मदनिका' इसका सुन्दर उदाहरण है।

(७) नाट्य रासक—यह एक हास्य-रस प्रधान एकाकी है। इसमें हास्य रस के साथ-साथ शृंगार रस की भी योजना की जाती है। इसकी नायिका वासकसञ्जा होती है। इसमें मुख और निर्वहण सन्धियों को ही अधिकतर नियोजित किया जाता है। लास्य के दस श्रगों की भाँकी भी इसमें सँजोयी जा सकती है। 'विलासवती' और 'नर्मवती' सस्कृत के प्रसिद्ध नाट्य रासक हैं।

(८) उल्लाप्य—इस एकाकी की कथावस्तु प्रायः दिव्य होती है। नायक धीरोदात्त होता है। इसमें नायिकाओं की सख्या चार तक हो सकती है। इसमें शृंगार, हास्य और करुणा की त्रिवेणी प्रवहमान रहती है। इसमें युद्ध आदि के चित्रों की प्रधानता रहती है। गीतों की भी प्रचुरता पाई जाती है। इसके सवाद प्रायः परदे के पीछे से बोले जाते हैं। 'देवी महादेव' नामक रचना उल्लाप्य का उदाहरण बताई जाती है।

(९) काव्य—इस एकाकी में हास्य रस की प्रधानता रहती है। गीतों का आधिक्य पाया जाता है। नायक और नायिका दोनों ही धीरोदात्त होते हैं। इसमें मुख, प्रतिमुख और निर्वहण सन्धियों की योजना रहती है। सस्कृत की 'यादवोदय' नामक रचना इसका उदाहरण है।

(१०) श्रोगदित—इस एकाकी की कथावस्तु प्रायः पौराणिक या ऐतिहासिक होती है। इसका नायक धीरोदात्त होता है। इसमें भारती वृत्ति की छटा ही सर्वत्र दिखाई पड़ती है। इस नाटक के बीच-बीच में बार-बार श्रि शब्द का प्रयोग किया जाता है। सम्भवतः इसीलिए इसे श्रोगदित कहा गया है। सस्कृत में 'सुमद्रा हरण' नामक नाटक इसका उदाहरण है।

(११) विलासिका—इस एकाकी का नायक कोई निम्न गुण का व्यक्ति होता है। इसमें बाह्याडम्बर की प्रधानता रहती है।

(१२) प्रकरणा—इस एकाकी की रचना प्रायः किसी व्यापारी की कथा लेकर की जाती है। उसका किसी सजातीय से प्रणय-भाव दिखाया जाता है। यह शृंगार रस-प्रधान होती है।

(१३) हल्लीश—यह नारी-पात्र प्रधान एकाकी है। कभी-कभी दस नारी-पात्रों तक की योजना कर दी जाती है, किन्तु पुरुष पात्र एक ही होता है। वह मधुर-भाषी और भाव-प्रवण पुरुष होता है। इसमें कैंशिकी वृत्ति की प्रधानता रहती है। इसमें मुख और निर्वहण सन्धियाँ पाई जाती हैं। इसमें संगीत आदि की प्रधानता रहती है। केलि रस-तक नामक रचना इसका उदाहरण है।

(१४) भाणिका—यह भी भाण के सदृश हास्यरस-प्रधान एकाकी है। इसमें नायक और नायिका दोनों की योजना की जाती है। इसका नायक मन्दबुद्धि और धूर्त पुरुष होता है। इसकी नायिका कोई प्रगल्भ रमणी होती है। इसमें भारती और कैंशिकी वृत्ति का सौन्दर्य पाया जाता है। मुख और निर्वहण सन्धियाँ भी मिलती हैं। सस्कृत की 'कामदत्ता' नामक रचना इसका उदाहरण है।

(१५) अक—इस एकाकी में करुण रस की प्रधानता पाई जाती है। अधिकतर स्त्रियों का विलास प्रदर्शित किया जाता है। इसका कथानक प्रायः प्रसिद्ध होता है। अधिकतर पराजय, प्रतारणा आदि का चित्रण किया जाता है। इस प्रकार के चित्रण करुण रस की उद्भावना में सहायक होते हैं। इसमें भारती वृत्ति पाई जाती है। मुख और निर्वहण सन्धियों की योजना मिलती है। लास्यागो की छटा भी इसके सौन्दर्य की वृद्धि करती है।

इस प्रकार हम देखते हैं कि सस्कृत में हमें एकाकियों के अनेक प्रकार मिलते हैं। इन प्रकारों की तुलना हम हिन्दी एकाकियों से तो नहीं कर सकते किन्तु फिर भी हिन्दी एकाकियों के लिए इन्होंने पृष्ठभूमि तैयार की थी, यह स्वीकार किए बिना भी हम नहीं रह सकते।

अंग्रेजी में एकाकियों की स्वरूप-मीमांसा

अंग्रेजी में हमें आधुनिक एकाकी के स्वरूप का विवेचन मिलता है। उसके स्वरूप की मीमांसा करने वाले ग्रन्थों में सिडनी बौक्स लिखित "टैकनीक ऑफ वन ऐक्ट प्ले", परसाइवल विल्डे लिखित "दि कन्स्ट्रक्शन ऑफ वन ऐक्ट प्ले" वाल्टर पिकर्ड ईटन प्रणीत "चीफ फॉल्ट्स इन राइटिंग वन ऐक्ट प्ले", माइकेल ब्लैक फोर्ट लिखित "दि कन्स्ट्रक्शन ऑफ वन ऐक्ट प्ले" आदि विशेष उल्लेखनीय हैं। इन ग्रन्थों में एकाकी के स्वरूप पर विस्तार से प्रकाश डाला गया है। उनमें दो हुई कुछ प्रसिद्ध परिभाषाओं का उल्लेख यहाँ पर किया जा रहा है।

सिडनी बौक्स द्वारा दी गई एकाकी की परिभाषा—सिडनी बौक्स ने एकाकी के स्वरूप को स्पष्ट करते हुए लिखा है—

"The one act form is not one which lends itself easily to much subtlety of characterization. It is essentially concentrated single of purpose, and for this reason imposes the strictest discipline upon

the play wright who make use of it It should aim at making a single impression, should possess singleness of situation and should concentrate its interest on a single character or a group of characters "

अर्थात् एकाकी का स्वरूप ऐसा नहीं होता जिसमें चरित्र-चित्रण की सूक्ष्मताओं को महत्त्व दिया जा सके। एकाकी साहित्य की वह नियन्त्रित और सयमित विधा है जिससे एक ही घटना को इस प्रकार अभिव्यक्त किया जाता है कि उसके प्रभाव-ऐक्य से पाठको और दर्शको का मन आकृष्ट और आक्रान्त हो जाय।

पिकर्ड ईटन द्वारा दी गई परिभाषा — पिकर्ड ईटन साहब ने अपने "चीफ फॉल्ट्स इन राइटिंग वन ऐक्ट प्ले" नामक ग्रन्थ में एकाकी के स्वरूप पर प्रकाश डालते हुए लिखा है—

"One act play by its nature and the rigid restrictions of medium has to confine itself to a single episode or situation and this situation in turn has to grow and develop out of itself "

अर्थात् एकाकी की प्रकृति ऐसी होती है कि उसमें नाटककार को किसी विशेष समस्या, किसी विशेष परिस्थिति अथवा घटना का इस प्रकार नियोजन करना पड़ता है कि वह धीरे-धीरे अपने आप विकसित हो जाये।

उपर्युक्त परिभाषाओं के अतिरिक्त अंग्रेजी की और परिभाषाएँ मिलती हैं। किन्तु विस्तार-मय से यहाँ पर केवल महत्वपूर्ण परिभाषाओं की ही चर्चा की गई है।

हिन्दी विद्वानों द्वारा दी गई एकाकी की परिभाषा

इधर प्रसादोत्तर युग में एकाकी कला का अच्छा विकास हुआ है। अनेक सफल कलाकार उदय हुए हैं, जिन्होंने सुन्दर एकाकी नाटकों की रचना की है। इनमें से कुछ कलाकारों ने एकाकी के शास्त्रीय स्वरूप को भी स्पष्ट करने का प्रयास किया है। इनमें निम्नलिखित विद्वानों के मत विशेष उल्लेखनीय हैं—

(१) डॉ० रामकुमार वर्मा—डॉ० रामकुमार वर्मा ने अपने एकाकी सग्रहों की भूमिका में एकाकियों के शास्त्रीय स्वरूप पर अच्छा प्रकाश डाला है। उन्होंने 'पृथ्वीराज की आँखें' शीर्षक एकाकी की भूमिका में एकाकी के स्वरूप पर इस प्रकार प्रकाश डाला है—“एकाकी नाटक में अन्य प्रकार के नाटकों से विशेषता होती है। उसमें एक ही घटना होती है और वह घटना नाटकीय कौशल से ही कौतूहल का सचय करते हुए चरम सीमा तक पहुँचती है। उसमें कोई अप्रधान प्रसंग नहीं रहता। एक-एक वाक्य और एक-एक शब्द प्राण की तरह आवश्यक रहते हैं। पात्र चार या पाँच ही होते हैं, जिनका सम्बन्ध नाटकीय घटना से पूर्णतया सम्बद्ध रहता है। वहाँ केवल मनोरंजन के लिए अनावश्यक पात्र की गुंजाइश नहीं रहती। प्रत्येक व्यक्ति की स्पष्टता पत्थर पर खिंची हुई रेखा की भाँति स्पष्ट और गहरी होती है। विस्तार के अभाव में प्रत्येक घटना कभी की भाँति खिलकर पुष्प की भाँति विकसित हो उठती है। उसमें लता के ममान फँसने की उच्छ्वसलता नहीं होती। घटना के

प्रत्येक भाग का सम्बन्ध मनुष्य शरीर के हाथ-पैरों के समान है, जिसमें अनुपात विशेष से रचना होकर सौन्दर्य की तृप्ति होती है। कथावस्तु भी स्पष्ट और कौतूहल से युक्त रहती है उसमें वर्णनात्मकता की अपेक्षा अभिनयात्मक तत्त्व की प्रधानता रहती है।

लगभग इन्हीं विचारों की अभिव्यक्ति उनके अन्य एकाकी संग्रहों की भूमिका में भी मिलती है। यदि हम विश्लेषणात्मक शैली में डॉ० रामकुमार वर्मा के एकाकी स्वरूप की व्याख्या को स्पष्ट करना चाहे तो एकाकी के उनके मतानुसार निम्नलिखित प्रमुख तत्त्व उहरेगे।

(१) एकाकी में किसी एक प्रमुख घटना या परिस्थिति से सम्बन्धित एक सवेदना होनी चाहिए। उस सवेदना का विकास कौतूहलपूर्ण नाटकीय शैली में होना चाहिए।

(२) एकाकी की आधारभूत घटनाएँ हमारे दिन-प्रतिदिन के जीवन से सम्बन्धित होनी चाहिए। उनकी अभिव्यक्ति यथार्थवाद की ठोस आधार भूमि पर होनी चाहिए।

(३) सघर्ष एकाकी का प्राण है। यों तो एकाकियों में बाह्य और आन्तरिक दोनों प्रकार के सघर्ष हो सकते हैं किन्तु आन्तरिक सघर्ष की योजना से उनका सौन्दर्य अधिक बढ़ जाता है।

(४) क्रियाशीलता और गतिशीलता एकाकियों की प्रमुख विशेषता है।

(५) एकाकियों में यथार्थवादी चित्रण आदर्शोन्मुख हो तो अच्छा है।

(६) उसमें सकलन त्रय का कठोरता से पालन होना चाहिए।

पं० सद्गुरुशरण अवस्थी का मत—पं० सद्गुरुशरण अवस्थी एक सफल एकाकी लेखक हैं। वे उस समय से एकाकी लिख रहे हैं जब सामान्य हिन्दी कलाकार उसके नाम से भी परिचित नहीं थे। उन्होंने अपने एकाकियों और एकाकी-संग्रहों की भूमिकाओं में उसके स्वरूप को भी स्पष्ट करने का प्रयास किया है। मुद्रिका नामक एकाकी की भूमिका में उन्होंने एकाकी की व्याख्या इस प्रकार प्रस्तुत की है—

“एकाकी नाटक का सुनिश्चित और सुकल्पित एक लक्ष्य होता है। उसमें केवल एक ही घटना परिस्थिति या समस्या प्रवल होती है। कार्य-कारण की घटना-वली अथवा कोई गौण परिस्थिति अथवा समस्या के समावेश का उसमें स्थान नहीं होता। एकाकी नाटक के वेग सम्पन्न प्रवाह में किसी प्रकार के अन्तर्प्रवाह के लिए अवकाश नहीं होता। वह तो समूचा ही केन्द्रीभूत आकर्षण है। उसके रूप में उदात्तता और उत्कर्षता सर्वत्र ही विखरी रहती है। विवरण शैथिल्य उसका घातक है। कथावस्तु, परिस्थिति, व्यक्तित्व इन सबके निर्देशन में मितव्ययता और चातुरी का जो रूप अच्छे एकाकी नाटकों में मिलता है, वह साहित्य-कला की अद्वितीय निधि है। आकार का केन्द्रीकृत प्रभाव तथा वैयक्तिक और स्थानिक विशेषताओं की केवलता एकाकी नाटकों को कहीं अधिक सुन्दर बना देती है। पुराने नाटकों के

the playwright who make use of it. It should aim at making a single impression, should possess singleness of situation and should concentrate its interest on a single character or a group of characters."

अर्थात् एकाकी का स्वरूप ऐसा नहीं होता जिसमें चरित्र-चित्रण की सूक्ष्मताओं को महत्त्व दिया जा सके। एकाकी साहित्य की वह नियन्त्रित और सयमित विधा है जिससे एक ही घटना को इस प्रकार अभिव्यक्त किया जाता है कि उसके प्रभाव-ऐक्य से पाठको और दर्शको का मन आकृष्ट और आक्रान्त हो जाय।

पिकर्ड ईटन द्वारा दी गई परिभाषा—पिकर्ड ईटन साहब ने अपने "चीफ फॉल्ट्स इन राइटिंग वन ऐक्ट प्ले" नामक ग्रन्थ में एकाकी के स्वरूप पर प्रकाश डालते हुए लिखा है—

"One act play by its nature and the rigid restrictions of medium has to confine itself to a single episode or situation and this situation in turn has to grow and develop out of itself"

अर्थात् एकाकी की प्रकृति ऐसी होती है कि उसमें नाटककार को किसी विशेष समस्या, किसी विशेष परिस्थिति अथवा घटना का इस प्रकार नियोजन करना पड़ता है कि वह धीरे-धीरे अपने आप विकसित हो जाये।

उपर्युक्त परिभाषाओं के अतिरिक्त अंग्रेजी की और परिभाषाएँ मिलती हैं। किन्तु विस्तार-भय से यहाँ पर केवल महत्त्वपूर्ण परिभाषाओं की ही चर्चा की गई है।

हिन्दी विद्वानों द्वारा दी गई एकाकी की परिभाषा

इधर प्रसादोत्तर युग में एकाकी कला का अच्छा विकास हुआ है। अनेक सफल कलाकार उदय हुए हैं, जिन्होंने सुन्दर एकाकी नाटकों की रचना की है। इनमें से कुछ कलाकारों ने एकाकी के शास्त्रीय स्वरूप को भी स्पष्ट करने का प्रयास किया है। इनमें निम्नलिखित विद्वानों के मत विशेष उल्लेखनीय हैं—

(१) डॉ० रामकुमार वर्मा—डॉ० रामकुमार वर्मा ने अपने एकाकी संग्रहों की भूमिका में एकाकियों के शास्त्रीय स्वरूप पर अच्छा प्रकाश डाला है। उन्होंने 'पृथ्वीराज की आँखें' शीर्षक एकाकी की भूमिका में एकाकी के स्वरूप पर इस प्रकार प्रकाश डाला है—“एकाकी नाटक में अन्य प्रकार के नाटकों से विशेषता होती है। उसमें एक ही घटना होती है और वह घटना नाटकीय कौशल से ही कौतूहल का सचय करते हुए चरम सीमा तक पहुँचती है। उसमें कोई अप्रधान प्रसंग नहीं रहता। एक-एक वाक्य और एक-एक शब्द प्राण की तरह आवश्यक रहते हैं। पात्र चार या पाँच ही होते हैं, जिनका सम्बन्ध नाटकीय घटना से पूर्णतया सम्बद्ध रहता है। वहाँ केवल मनोरजन के लिए अनावश्यक पात्र की गुंजाइश नहीं रहती। प्रत्येक व्यक्ति की स्पर्शरेखा पट्टर पर गिंची हुई रेखा की भाँति स्पष्ट और गहरी होती है। विस्तार के अभाव में प्रत्येक घटना कभी की भाँति खिलकर पुष्प की भाँति विकसित हो उठती है। उसमें लता के समान फैलने की उच्छृंखलता नहीं होती। घटना के

प्रत्येक भाग का सम्बन्ध मनुष्य शरीर के हाथ-पैरों के समान है, जिसमें अनुपात विशेष से रचना होकर सौन्दर्य की तृप्ति होती है। कथावस्तु भी स्पष्ट और कौतूहल से युक्त रहती है उसमें वर्णनात्मकता की अपेक्षा अभिनयात्मक तत्त्व की प्रधानता रहती है।

लगभग इन्हीं विचारों की अभिव्यक्ति उनके अन्य एकाकी संग्रहों की भूमिका में भी मिलती है। यदि हम विश्लेषणात्मक शैली में डॉ० रामकुमार वर्मा के एकाकी स्वरूप की व्याख्या को स्पष्ट करना चाहे तो एकाकी के उनके मतानुसार निम्नलिखित प्रमुख तत्त्व ठहरेंगे।

(१) एकाकी में किसी एक प्रमुख घटना या परिस्थिति से सम्बन्धित एक संवेदना होनी चाहिए। उस संवेदना का विकास कौतूहलपूर्ण नाटकीय शैली में होना चाहिए।

(२) एकाकी की आधारभूत घटनाएँ हमारे दिन-प्रतिदिन के जीवन से सम्बन्धित होनी चाहिए। उनकी अभिव्यक्ति यथार्थवाद की ठोस आधार भूमि पर होनी चाहिए।

(३) संघर्ष एकाकी का प्राण है। यो तो एकाकियों में बाह्य और आन्तरिक दोनों प्रकार के संघर्ष हो सकते हैं किन्तु आन्तरिक संघर्ष की योजना से उनका सौन्दर्य अधिक बढ़ जाता है।

(४) क्रियाशीलता और गतिशीलता एकाकियों की प्रमुख विशेषता है।

(५) एकाकियों में यथार्थवादी चित्रण आदर्शोन्मुख हो तो अच्छा है।

(६) उसमें सकलन त्रय का कठोरता से पालन होना चाहिए।

पं० सद्गुरुशरण अवस्थी का मत—पं० सद्गुरुशरण अवस्थी एक सफल एकाकी लेखक है। वे उस समय से एकाकी लिख रहे हैं जब सामान्य हिन्दी कलाकार उसके नाम से भी परिचित नहीं थे। उन्होंने अपने एकाकियों और एकाकी-संग्रहों की भूमिकाओं में उसके स्वरूप को भी स्पष्ट करने का प्रयास किया है। मुद्रिका नामक एकाकी की भूमिका में उन्होंने एकाकी की व्याख्या इस प्रकार प्रस्तुत की है—

“एकाकी नाटक का सुनिश्चित और सुकल्पित एक लक्ष्य होता है। उसमें केवल एक ही घटना परिस्थिति या समस्या प्रवल होती है। कार्य-कारण की घटना-वली अथवा कोई गौण परिस्थिति अथवा समस्या के समावेश का उसमें स्थान नहीं होता। एकाकी नाटक के वेग सम्पन्न प्रवाह में किसी प्रकार के अन्तर्प्रवाह के लिए अवकाश नहीं होता। वह तो समूचा ही केन्द्रीभूत आकर्षण है। उसके रूप में उदात्तता और उत्कर्षता सर्वत्र ही विखरी रहती है। विवरण शैथिल्य उसका घातक है। कथावस्तु, परिस्थिति, व्यक्तित्व इन सबके निर्देशन में मितव्ययता और चातुरी का जो रूप अच्छे एकाकी नाटकों में मिलता है, वह साहित्य-कला की अद्वितीय निधि है। आकार का केन्द्रीकृत प्रभाव तथा वैयक्तिक और स्थानिक विशेषताओं की केवलता एकाकी नाटकों को कही अधिक सुन्दर बना देती है। पुराने नाटकों के

कथानक की मुहावरेवाजी और गति तथा वाक्चातुरी की दरवारी त्वराबुद्धि के स्थान पर तार्किक मौलिकता, निष्पक्ष समीक्षा और विषय प्रतिपादन की निष्ठा आज के एकाकी नाटको में अधिक आवश्यक है। अभिव्यजना में भावुकता के स्थान पर मानसिकता पर अधिक बोझ पड़ना चाहिए। इस प्रकार से वास्तविकता की गाढ़ी पकड़ में कला की गति यदि आगे बढ़ेगी तो एकाकी नाटक अच्छा होगा।”

“जीवन की वास्तविकता के एक स्फूर्ति को पकड़कर एकाकी नाटककार अपने रेखाचित्र अथवा सुकुमार सक्षिप्त मूर्ति द्वारा उसे ऐसा प्रभावपूर्ण बना देता है कि मानवता के समूचे भाव जगत को झुंझना देने की उसमें शक्ति आ जाती है।”

“एक बात यह भी समझ लेनी है कि रगमच का नाटको का सम्बन्ध केवल आकार का सम्बन्ध है। नाटको को अनिवार्य रूप से अभिनेय होने के जो पक्षपाती हैं वे साहित्य रसिक न होकर केवल मनोरंजन के उपासक हैं। साहित्य के सच्चे पारखी और रगमच के तमाशबीन दर्शकों में बड़ा अन्तर है। साहित्य के अनेक अंगों में एकाकी नाटक भी एक है। उसकी सार्थकता साहित्य-देवता की स्थापना पर अधिक है, अभिनय अनुकूलता पर उतनी नहीं है। यदि किसी एकाकी नाटक में जीवन की ऊँची गतिविधि के साथ-साथ कला का पूर्ण स्वरूप और सच्चे साहित्य की सारी आकाशाएँ विद्यमान हैं तो कोई सहृदय समालोचक इसलिए उसका अनादर न करेगा कि वह अभिनेय है और नाटककार रगमच की एकाकी विशेषताओं से अनभिज्ञ है।”

उपर्युक्त उद्धरणों के आधार पर अवस्थीजी के अनुसार एकाकी के निम्नलिखित तत्त्व ठहरते हैं—

- (१) एक सुकल्पित लक्ष्य होना चाहिए।
 - (२) एक ही घटना, परिस्थिति या समस्या पर विचार होना चाहिए।
 - (३) प्रवाह और अभिव्यक्ति प्रवेग होना चाहिए।
 - (४) कथावस्तु, परिस्थिति, अव्यक्तित्व आदि के निदर्शन में मितव्ययिता होनी चाहिए।
 - (५) भावुकता से अधिक मानसिकता आवश्यक है।
 - (६) अभिनेयता एकाकी के लिए अनिवार्य नहीं है।
- सेठ गोविन्ददास—सेठजी ने नाट्य-कला भीमासा में लिखा है—

“पूरे नाटक के लिए सकलन-त्रय, जो नाट्य-कला के विकास की दृष्टि से बड़ा भारी अवरोध है, वही सकलन-त्रय कुछ फेर-फार के साथ एकाकी नाटक के लिए जरूरी चीज है। सकलन-त्रय में सकलन द्वय अर्थात् नाटक का एक ही समय की घटना तक परिमित रहना तथा एक ही कृत्य के सम्बन्ध में होना तो एकाकी नाटक के लिए अनिवार्य है। जो यह समझते हैं कि पूरे नाटक और एकाकी नाटक में भेद केवल, उनकी बड़ाई-टुट्टाई का है, मेरी दृष्टि से वे भूल करते हैं। एकाकी नाटक छोटे ही हो, यह जरूरी नहीं है। वे बड़े भी हो सकते हैं। बड़े एकाकी का चाहे रेडियो में तथा उमी प्रकार के थोड़े समय के दूसरे आयोजनों में उपयोग न हो सके

किन्तु बड़े होने पर भी वह एकाकी हो सकता है। एकाकी नाटक में एक से अधिक दृश्य भी हो सकते हैं। पर यह नहीं हो सकता कि एक दृश्य आज की घटना का हो, दूसरा पन्द्रह दिनों के बाद की घटना का, तीसरा कुछ महीने के पश्चात् का और चौथा कुछ वर्षों के अनन्तर का। यदि किसी एकाकी में एक से अधिक दृश्य होते हैं तो वे उसी समय की लगातार होने वाली घटनाओं के सम्बन्ध में हो सकते हैं। स्थल सकलन जरूरी नहीं है पर काल सकलन होना ही चाहिए।”

“एक ही विचार (आइडिया) पर एकाकी नाटक की रचना हो सकती है। विचार के विकास के लिए जो सघर्ष अनिवार्य है उस सम्बन्ध के पूरे नाटक में कई पहलू दिखाए जा सकते हैं। किन्तु एकाकी में सिर्फ एक पहलू होता है।”

नाट्य-कला मीमांसा पृष्ठ १५ पर उपर्युक्त अवतरणों में सेठजी ने एकाकी में निम्नलिखित तत्त्वों पर बल दिया है १—सकलन-द्वय अवश्य होना चाहिए। सकलन-त्रय भी हो सकता है। २—एकाकी नाटक की रचना एक विचार को लेकर ही खड़ी होनी चाहिए।

उपेन्द्रनाथ अक्षक—उपेन्द्रनाथ अक्षक ने प्रतिनिधि एकाकी की भूमिका में एकाकी के तत्त्वों की मीमांसा की है। उन्होंने एकाकी में तीन तत्त्वों को महत्त्व दिया है।

(१) स्वरूप और समय की लघुता।

(२) अभिनेयता।

(३) रग सकेतो का विस्तृत नियोजन।

नगेन्द्र का मत—डॉ० नगेन्द्र ने भी ‘आधुनिक हिन्दी नाटक’ नामक रचना में एकाकी शिल्प विधि पर विचार किया है। उन्होंने एकाकी के निम्नलिखित तत्त्व प्रधान बताए हैं—

(१) एक अंक होना चाहिए।

(२) उसमें एक महत्त्वपूर्ण घटना का नियोजन रहता है।

(३) विशेष परिस्थिति अथवा उत्तेजित क्षणों का वर्णन।

(४) सकलन-त्रय का पालन।

(५) प्रभाव और वस्तु का ऐक्य होना।

डॉ० एस० पी० खत्री का मत—हिन्दी एकाकियों के तत्त्वों पर प्रकाश डालने का प्रयास डॉ० खत्री महोदय ने भी किया है। उनका मत इस प्रकार है—

“यदि किसी एकाकी में अनेक स्थलो, अनेक भावो, अनेक चित्तवृत्तियों का सम्मिश्रण है तो वह एक एकांकी कला के प्रमुख तत्त्वों की रक्षा नहीं करता और उसमें एकाकी लेखन कला पूर्ण रूप से प्रस्फुटित न हो पाएगी। एकाकी की महत्ता इसी में है कि वह केवल एक ही भावना अथवा चित्तवृत्ति का उत्तेजनापूर्ण, विस्मय-पूर्ण तथा रोचक प्रदर्शन करे। यदि वह इस आदर्श से गिरता है तो वह किसी दृष्टि से सफल नहीं हो सकता।

कलाकार को एकाकी में एक भावना के फलस्वरूप एक ही प्रभाव प्रकट

करने में सलग्न रहना चाहिए। एक भावना के फलस्वरूप जो प्रभाव प्रकट किया जायगा उसमें दर्शक के हृदय पर गहरा प्रभाव पड़ेगा। और यदि प्रभाव में अनेक-रूपता हुई तो एकाकी अपने आदर्श से गिर जायगा। —एकाकी के तत्त्व, पृष्ठ २०३

डॉ० सत्येन्द्र का मत—डॉ० सत्येन्द्र ने 'हिन्दी एकाकी' में एकाकी के स्वरूप की विस्तृत मीमांसा की है। उनके द्वारा निदिष्ट प्रमुख तत्त्व इस प्रकार हैं—

(१) उसमें सकलन-त्रय का सफल निर्वाह होना चाहिए।

(२) आरम्भ बहुत छोटा होना चाहिए।

(३) पात्रों में नायक के साथ प्रतिनायक भी हो तो अच्छा है।

(४) क्रियाशीलता एकाकी का प्राण है। गति के उन्होंने दो प्रसाधन माने हैं—(क) संघर्ष, और (ख) विकास।

(५) समाप्ति पर किसी रहस्य का उद्घाटन होना चाहिए।

(६) एकाकी की कथावस्तु का विभाजन कहानी के सदृश होना चाहिए। उसमें चरमोत्कर्ष का होना आवश्यक होता है।

समस्त मतों की आलोचना और अपना दृष्टिकोण—एकाकी की उपर्युक्त परिभाषाओं का अध्ययन और आलोचना करने से ऐसा अनुभव होता है कि एकाकी के स्वरूप के सम्बन्ध में विद्वानों में कई दृष्टियों से मतभेद नहीं है। स्थूल रूप से दो वर्ग स्पष्ट दिखाई पड़ते हैं। (१) अवस्थी वर्ग जो एकाकी का अभिनेय होना आवश्यक नहीं मानता। (२) दूसरा वह जो उसका अभिनेय नाट्य रूप ही स्वीकार करता है। डॉ० रामकुमार वर्मा इस वर्ग के प्रतिनिधि हैं। मूलतत्त्वों के सम्बन्ध में विद्वानों में बहुत मतभेद नहीं है।

मेरी समझ में एकाकी वह लघु नाट्य रूप है जिसमें एक परिस्थिति, एक घटना या एक भावना-जनित संवेदना की अभिव्यक्ति किसी संघर्ष के सहारे, चाहे वह बाह्य हो या आभ्यान्तर, अभिनयात्मक शैली में इस प्रकार की जाती है कि उसमें प्रभाव-ऐक्य का उद्बोध हो और उस उद्बोध से दर्शक और पाठक दोनों की रागात्मिका वृत्ति तिलमिलाकर तड़प उठती है।

विश्लेषणात्मक शैली में हम एकाकी के तत्त्वों का निर्देश इस प्रकार कर सकते हैं—

(क) कथावस्तु—(१) कथावस्तु का किसी एक परिस्थिति, घटना या भावना-जनित संवेदना को लेकर चलना आवश्यक है।

(२) वस्तु का विन्यास-क्रम, लघुकथा के सदृश होना चाहिए। उसमें प्रारम्भ, नाटकीय स्थल, द्वन्द्व, चरम सीमा और परिणति का होना आवश्यक होता है।

(३) कथावस्तु का विकास-क्रम कोतूहल और जिज्ञासा का उत्तेजक होना चाहिए।

(४) एकाकी का प्रारम्भ इस प्रकार किया जाना चाहिए कि वह एक दम पाठको या दर्शको के मन को अपने में समाहित कर ले ।

(५) कथावस्तु का कुछ लक्ष्य होना चाहिए । वह किसी भावना या विचार को लेकर खड़ी हो तो और भी अच्छा है ।

(६) कथावस्तु में सघर्ष का होना परमावश्यक होता है । यह सघर्ष यदि आन्तरिक हो तो बहुत अच्छा है ।

(७) कथावस्तु सकलन-त्रय या कम से कम सकलन-द्वय से सयमित और समुचित रूप से विन्यस्त होनी चाहिए ।

(८) कथावस्तु का अन्त इस प्रकार किया जाना चाहिए कि सम्पूर्ण कथा का प्रभाव ऐक्य पाठक या दर्शक के मन, बुद्धि और रागात्मिका वृत्ति की, सम्पूर्ण चेतना को आक्रान्त कर ले । सफल अन्त में उसे मानूँगा जिसके द्वारा पाठक या दर्शक पात्रों के सम्पूर्ण जीवन की झाँकी, उनके समस्त क्रिया-कलापों तथा उनके परिणामों को देखने के लिए तड़पड़ाता रह जाय ।

(ख) प्रभाव ऐक्य—कहानी के सदृश प्रभाव-ऐक्य एकाकियों का भी प्राण भूत तत्त्व है । पाश्चात्य और भारतीय सभी विद्वानों ने इस पर बल दिया है । सिडनी वौक्स ने लिखा है कि एकाकीकार को सदैव ही इसकी रचना करते समय प्रभाव-ऐक्योत्पादन पर ही दृष्टि रखनी चाहिए । “It should aim at making a single impression”

(ग) दृश्य विधान—एकाकी में एक ही दृश्य होना आवश्यक नहीं होता । अभिनेय एकाकियों में एक से ५ दृश्य तक हो सकते हैं । पाठ्य एकाकियों में दृश्यों की संख्या इनसे भी अधिक हो सकती है किन्तु मैं आदर्श एकाकी में तीन दृश्यों का होना ही समुचित समझता हूँ ।

(घ) चरित्र-चित्रण—एकाकी एक प्रकार का नाट्य रूप है । कोई भी नाट्य रूप पात्रों के बिना अग्रसर नहीं हो सकता । जिस साहित्यिक विधा में पात्र होंगे उसमें उन पात्रों का चरित्र-चित्रण भी रहेगा । वह चाहे अनायास ही हो गया हो । एकाकी में पात्रों का चरित्र-चित्रण उतने व्यापक रूप में सम्भव नहीं होता जितने व्यापक रूप में उसके दर्शन सम्पूर्ण नाटक में होते हैं । किन्तु उसका चरित्र-चित्रण ऐसा स्पष्ट होना चाहिए कि पात्रों के जिन चारित्रिक गुणों की व्यञ्जना की जाय वे बहुत स्पष्ट हो और उसके सम्पूर्ण चरित्र को ध्वनित करने वाले हो ।

(च) कथोपकथन—कथोपकथन एकाकी का प्राण है । उसमें क्रियाशीलता लाने का श्रेय कथोपकथनों को ही होता है । एकाकी के कथोपकथन सक्षिप्त, औचित्यपूर्ण, व्यञ्जनात्मक और वैदग्ध्य-प्रधान, मनोवैज्ञानिक, देश-काल और परिस्थितियों के अनुरूप होने चाहिए ।

(छ) भाषा, शैली अभिव्यक्ति—एकाकी की अपनी विशेष शैली होती है । उसमें कम से कम शब्दों में अधिक से अधिक भावों और विचारों की व्यञ्जना करनी पड़ती है । वाल्टर प्रिकार्ड ने ठीक लिखा है—“You have a painfully small number of words with which to accomplish a large effect for

events must in general be large on stage Therefore every word must count"—*Technique, Page 54*

अर्थात् एकाकी लेखक को बड़े प्रयत्न से थोड़े से शब्दों में अधिक से अधिक प्रभाव उत्पन्न करना पड़ता है। क्योंकि स्टेज पर घटनाओं का इस प्रकार प्रदर्शन होना चाहिए कि वे सक्षिप्त होते हुए भी विस्तृत प्रतीत हों। अतः प्रत्येक शब्द नपा-तुला होना चाहिए।

(ज) अभिनेयता—मैं एकाकी को अभिनेय अधिक और पाठ्य कम मानता हूँ। सच पूछिए तो कहानी और एकाकी में प्रधान अन्तर पाठ्य और श्रव्य सम्बन्धी ही है। एकाकी की सफलता उसके अभिनय कौशल में ही सन्निहित रहती है। अभिनेयता की सफलता के लिए वातावरण-निर्माण, सूक्ष्मातिसूक्ष्म, रंग-निर्देश, छाया और प्रकाश के समुचित प्रयोग आदि का होना आवश्यक होता है। इनके अतिरिक्त उसमें वे सब विशेषताएँ होनी चाहिए जो किसी श्रव्य काव्य को सफल अभिनेयता प्रदान करती है।

एकाकियों का विकास

हिन्दी एकाकियों को विकास-क्रम की दृष्टि से निम्नलिखित भागों में बाँटा जा सकता है।

(१) भारतेन्दुकालीन प्राचीन ढंग के एकाकी, (२) द्विवेदीकालीन अपरिपक्व एकाकी, (३) प्रसादकालीन एकाकी प्रवृत्तियाँ, और (४) प्रमादोत्तरकालीन कलात्मक एकाकी।

भारतेन्दुयुगीन एकाकी—भारतेन्दुजी ने एकाकी क्षेत्र में भी सराहनीय कार्य किया था। उन्होंने ओपेरा, व्यंग्य, गीतिरूपक, नाट्य रासक, भाण आदि अनेक प्रकार के एकाकी रचे थे। उनके अनुवादित एकाकियों में भारत जननी एक सफल ओपेरा है। इसमें एक अंक ही नहीं, एक ही दृश्य भी है। इनका 'धनजय विजय', कचन कवि रचित एक व्यायोग के आधार पर लिखा हुआ सुन्दर एकाकी है। भारतेन्दुजी के मौलिक एकाकियों में प्रेमयोगिनी, भारत-दुर्दशा, नीलदेवी, प्रेमजोगनी, माधुरी आदि उल्लेखनीय हैं।

भारतेन्दु-मण्डल के अन्य प्रसिद्ध एकाकी लेखक और एकाकी इस प्रकार हैं—

(१) लाला श्रीनिवासदास रचित 'प्रह्लाद चरित', (२) बदरी नारायण चौधरी 'प्रेमधन' रचित 'प्रयाग रामागमन', (३) राधाचरण गोस्वामी रचित 'भारत में यवन लोग', 'श्री दामा' इत्यादि, (४) बालकृष्ण भट्ट रचित 'कलिराज की सभा', 'रेल का टिकट', 'बाल विवाह', (५) प्रतापनारायण मिश्र रचित 'कलि कौतुक', (६) काशीनाथ खत्री रचित 'सिन्धु देश की राजकुमारी', 'गुन्नौर की रानी' इत्यादि, (७) राधाकृष्ण दास रचित 'दुखनी बाला', 'धर्मालाप', (८) अम्बिकादत्त व्यास रचित 'कलियुग और घी', (९) अयोध्यासिंह उपाध्याय रचित 'प्रद्युम्न विजय', और (१०) किशोरीलाल गोस्वामी रचित 'चौपट चपेट'।

इस प्रकार और भी एकाकीकारों ने विविध एकाकियों की रचना की। ये

सब थे एकाकी ही किन्तु इनमें नवीन कला विकसित नहीं हो पाई। इसलिए इन्हें प्राचीन ढंग के एकाकी कहने के पक्ष में हैं। मैं उन विद्वानों से भी सहमत नहीं हूँ जो इन्हें एकाकी नहीं मानते। साथ ही उनसे भी मतैक्य नहीं रखता जो इन्हें शुद्ध एकाकी मानने के पक्ष में हैं।

द्विवेदी युग के अपरिपक्व एकाकी—यद्यपि द्विवेदीजी के शुष्क पांडित्यपूर्ण व्यक्तित्व ने रस धारा बहाने वाले नाटकों के विकास की धारा अवृद्ध कर दी थी। किन्तु कुछ कवि लोग पाश्चात्य एकाकियों से थोड़ा-बहुत प्रभावित होकर एकाकी लिखते चले जा रहे थे। पाश्चात्य एकाकियों से थोड़ा-बहुत प्रभावित होते हुए भी इनके एकाकियों में कला-रूप का कोई विकास नहीं दिखाई पड़ता था। अतः इस युग के एकाकियों को मैं अपरिपक्व एकाकी कहने के पक्ष में हूँ। इस युग के प्रमुख एकाकी और एकाकीकार इस प्रकार हैं—

- (१) सुदर्शन रचित 'राजपूत की हार', 'प्रताप-प्रतिज्ञा', 'आनरेरी मजिस्ट्रेट'।
- (२) रामनरेश त्रिपाठी रचित 'स्वप्नों के चित्र', 'दिमागी अग्याशी'।
- (३) बदरीनाथ रचित 'लवङ्ग घोंघों'।
- (४) उग्र रचित 'चार बेचारे', 'अफजल बघ'।

द्विवेदी युग के एकाकियों में हमें नवीन कला का बीजारोपण मिलता है। उसका विकास हमें प्रसाद युग में दिखाई पड़ता है।

प्रसादयुगीन एकाकी—प्रसाद का 'एक घूँट' नवीन एकाकियों का पहला अकुर था। डॉ० जगन्नाथ शर्मा ने इसे एकाकी रूपक ही माना है। डॉ० नगेन्द्र ने तो यहाँ तक कह डाला है कि एकाकी की आधुनिक टेकनीक का इस नाटक में सफल निर्वाह है। मेरी अपनी धारणा है कि एक घूँट आधुनिक एकाकी के पल्लवित पादप का पहला अकुर था जिसमें उसकी कला के सभी लक्षण दिखाई पड़ रहे थे। किन्तु वह था अकुर ही, पल्लव नहीं। एक घूँट के सभी अकुर फिर दिन-प्रतिदिन पल्लवित होते गये। प्रसाद युग के प्रमुख एकाकी कलाकार और उनके एकाकी इस प्रकार हैं—

- | | |
|----------------------------|----------------------|
| (१) असहयोग और स्वराज्य— | उदयशंकर भट्ट |
| (२) एक ही कन्न | — " " |
| (३) दुर्गा | — " " |
| (४) वर निर्वाचन | — " " |
| (५) श्यामा | — भुवनेश्वर प्रसाद |
| (६) एक साधु दीन साम्यवादी— | " " |
| (७) सवा आठ बजे | — " " |
| (८) स्ट्राइक | — " " |
| (९) पृथ्वीराज की आँखें | — डॉ० रामकुमार वर्मा |
| (१०) मेरी वाँसुरी | — जगदीशचन्द्र माथुर |
| (११) भोर का तारा | — " " |
| (१२) कलिंग विजय | — " " |

(१३) पापी — उपेन्द्रनाथ अक्षक

(१४) लक्ष्मी का स्वागत — " "

(१५) अधिकार का रक्षक — " "

ये हुए प्रसाद युग के प्रमुख एकाकीकारों के प्रसिद्ध एकाकी नाटक । इनके अतिरिक्त और भी अनेक एकाकी कलाकार एकाकी लिखकर एकाकी साहित्य का विकास कर रहे थे ।

प्रसादोत्तरकालीन एकाकी—प्रसाद के पश्चात् कुछ दिनों तक एकाकियों के विकास की गति किन्हीं राजनीतिक और सामाजिक कारणों से मन्द पड़ने लगी किन्तु डॉ० रामकुमार वर्मा, प० सदगुरुशरण अवस्थी और विष्णु प्रभाकर के प्रयत्नों से उसको पुनः बल मिला । कलात्मक एकाकियों का विकास अपनी पर्याप्तता पर पहुँच गया । इस युग के प्रसिद्ध एकाकीकार और उनके एकाकी इस प्रकार हैं—

भुवनेश्वरप्रसाद मिश्र—इनकी कला का विकास प्रसाद युग में ही हो चला था । इन्होंने अनेक एकाकी लिखे थे । इनका 'भावा' नामक एकाकी संग्रह सुन्दर है । इनके एकाकी अधिकतर दो प्रकार के हैं ।

(१) वे जो विदेशी प्रभाव से प्रभावित हैं ।

(२) वे जो प्रतीकात्मक हैं ।

पहली कोटि के एकाकियों में 'कठपुतलियाँ' विशेष प्रसिद्ध हैं । इसी कोटि का 'ताँवे के कीड़ों' नामक एकाकी है । भुवनेश्वर के एकाकियों की एक विशेषता है । उन्होंने एकाकी निर्देशों की तरफ विशेष ध्यान रखा है । उनकी कला ने एकाकियों को यथाशक्ति रंगमंच के अनुकूल बनाने का प्रयास किया था ।

डॉ० रामकुमार वर्मा—यद्यपि वर्माजी ने एकाकी लिखना लगभग प्रसाद युग में ही प्रारम्भ कर दिया था किन्तु उनकी कला का विकास प्रसादोत्तर युग में हुआ । मैं तो प्रसादोत्तर एकाकी काल को डॉ० रामकुमार वर्मा युग कहने का पक्षपाती हूँ । इसका कारण यह है कि उनकी कला ने सम्पूर्ण युग को चमत्कृत कर रखा है और अनेक एकाकीकार उनकी कला का अनुकरण करने में अपना गौरव समझते हैं । उनके एकाकियों में ही सबसे पहले एकाकी-कला का चरम विकास दिखाई पड़ा । इसलिए आलोचक उनके 'बादल की मृत्यु' नामक एकाकी को हिन्दी का प्रथम एकाकी मानते थे । मेरी भी अपनी धारणा यही है कि कलात्मक एकाकी रचना का श्रीगणेश इसी नाटक से हुआ । डॉ० वर्मा के एकाकी दो कोटि में बाँटे जा सकते हैं—(१) रंगमंचीय एकाकी (२) रेडियो एकाकी ।

रंगमंचीय एकाकी—रंगमंचीय एकाकियों में पृथ्वीराज की आँखें, रेशमी टाई, चारु मित्रा, विभूति आदि एकाकी संग्रहों की विशेष ख्याति है । पृथ्वीराज की आँखें शीर्षक संग्रह में 'चम्पक', 'एकट्रेस', 'मिट्टी का रहस्य', 'बादल का रहस्य', 'दस मिनट' और 'पृथ्वीराज की आँखें' शीर्षक एकाकी संग्रहीत हैं । रेशमी टाई में पाँच एकाकी संग्रहीत हैं । इनमें परीक्षा की अच्छी ख्याति है इसके अतिरिक्त इसमें 'रूप की बीमारी', '१८ जुलाई की शाम', 'एक तोले अफीम की कीमत' और 'रेशमी टाई'

नामक अन्य चार एकाकी संग्रहीत है। चार मित्रा में चार नाटक है—‘चार मित्रा’, ‘उत्सर्ग’, ‘रात’ और ‘अन्धकार’ नामक एकाकी संग्रहीत हैं। ‘विभूति’ नामक संग्रह में शिवाजी, समुन्द्रगुप्त, विक्रमादित्य आदि पर लिखे गए एकाकी हैं।

(२) डॉ० वर्मा के दूसरे नाटक रेडियो नाटक के रूप में लिखे गए हैं। इन में सप्तकिरण, रूपरग, कौमुदी, महोत्सव और रजत-रश्मि नामक संग्रह विशेष उल्लेखनीय हैं।

कला की दृष्टि से डॉ० रामकुमार के एकाकी अपने युग के सर्वश्रेष्ठ नाटक कहे जायेंगे। उनमें काव्यगत एवं कथागत रमणीयता के साथ-साथ रगमचीय सफलता और वैधानिक पूर्णता भी मिलती है जो किसी भी नाटककार को नाटक-क्षेत्र में सर्वोच्च स्थान सरलता से दिला सकती है। निश्चय ही वे हिन्दी के सर्वश्रेष्ठ एकाकी लेखक हैं।

सेठ गोविन्ददास—इनके कई एकाकी संग्रह प्रसिद्ध हैं जैसे स्पर्द्धा, एकादशी, पंचभूत, अष्टदल, आदि विशेष प्रसिद्ध हैं। इनमें लगभग ४० एकाकी संग्रहीत हैं। आपके एकाकी राजनैतिक, सामाजिक, ऐतिहासिक आदि विविध विषयों पर हैं। उनके एकाकियों में रञ्जन तत्त्व अपेक्षाकृत अधिक है। कला की दृष्टि से वे रामकुमार वर्मा की बराबरी नहीं कर सकते हैं।

उदयशंकर भट्ट—इनके अभिनव एकाकी स्त्री का हृदय, समस्या का अन्त, कालिदास, घूमशिला नामक एकाकी संग्रह बहुत प्रसिद्ध हैं। इनमें कालिदास के एकाकियों को डॉ० सत्येन्द्र ने एकाकी मानने से इनकार कर दिया है। इसका कारण यह है कि इसके एकाकियों में गीतमयता की प्रधानता है। इसके अतिरिक्त इनके नाटक विस्तार की दृष्टि से एकाकी की सीमा का अतिक्रमण कर जाते हैं। मैं इन्हें एकाकियों का नया प्रयोग मानता हूँ, जिनमें भट्टजी को सफलता नहीं मिली। भट्टजी प्रगतिवादी नाटककार हैं, वैधानिक दृष्टि से उनके एकाकी बहुत सफल एकाकी हैं। मैं डॉ० नगेन्द्र के इस कथन से पूर्णतया सहमत हूँ—“भट्टजी के एकाकी टेक्नीक की दृष्टि से उनके बड़े गद्य नाटकों की अपेक्षा अधिक सफल हैं। उनकी इन छोटी सी रचनाओं में कथा सकोच एवं एकाग्रता के आग्रह से कल्पना का विकास कम और नाटकीय सवेदना का स्पन्दन अधिक स्पष्ट हो गया है।” —आधुनिक नाटक—नगेन्द्र

उपेन्द्रनाथ अश्वक—आधुनिक एकाकीकारों में अश्वकी का स्थान महत्त्वपूर्ण है। इन्होंने एकाकी क्षेत्र में ठोस यथार्थवाद को अवतरित करने का प्रयास किया है। इन्होंने अनेक एकाकियों की रचना की है। इनके कुछ प्रसिद्ध एकाकी इस प्रकार हैं—पापी, लक्ष्मी का स्वागत, क्रासवर्ड पहेली, अधिकार का रक्षक, विवाह के दिन, तूफान से पहले, चरवाहे, चिलमन खिड़की में भुना चमत्कार, देवताओं की छाया में, सूखी डाली, घड़ी, आदिम मार्ग आदि-आदि। यह एकाकी अधिकतर तीन कोटि के हैं—सामाजिक, सांकेतिक और मनोवैज्ञानिक। अश्वकी ने एकाकी क्षेत्र में दो नई देन दी हैं—यथार्थवादिता और अभिनेयता। यह दो गुण इस नाटककार में अपनी पराकाष्ठा पर पहुँच गए हैं। इन दोनों दृष्टियों से कोई दूसरा एकाकी की बराबरी नहीं कर सकता।

विष्णु प्रभाकर—मैं समझता हूँ जितने एकाकी इन्होंने लिखे हैं उतने किसी दूसरे एकाकीकार ने नहीं लिखे हैं। उनके नाटक सामाजिक, राजनीतिक, सांस्कृतिक आदि विविध विषयों पर हैं। उनके एकाकी सही मानों में अपने युग की संस्कृति के प्रतिनिधि हैं। उनकी कला और अभिव्यक्ति रेडियो टेकनीक की आश्रित अधिक है।

रामवृक्ष वेनीपुरी—आपके लिखे हुए 'अमर ज्योति', नया समाज', 'नेत्र दान', 'मधमित्रा', 'सिंघल विजय', 'सीता की माँ', शीर्षक एकाकी संग्रह प्रकाशित हो चुके हैं। इनके एकाकी अधिकतर सामाजिक कोटि के हैं। इनमें वातावरण, निर्माण और चरित्र-चित्रण को विशेष महत्त्व दिया गया है। आपके लिखे हुए दो एकाकी प्रकाशित हो चुके हैं। उनके नाम क्रमशः 'कवि' तथा 'नृपति की माँ', और अन्य 'काव्य नाटक' है। इनकी कला का स्वरूप धीरे-धीरे निखर रहा है। इनमें मानसिकता कम और भावुकता अधिक है।

सुमित्रानन्दन पंत—सुकुमार सुकवि पंत ने कई एकाकी लिखे हैं। वे ज्योत्स्ना, रजत शिखर, शिल्पी आदि के नाम से प्रकाशित हुए हैं। इनमें से कुछ तो गीति-नाट्य हैं और कुछ एकाकी की सीमा में आ जाते हैं।

आ० चतुरसेन शास्त्री—इनके भी कई एकाकी संग्रह प्रकाशित हो चुके हैं। उनमें अष्टमंगल, गाढीव दाह, शमा, राधा-कृष्ण, स्त्रियों का ओज, सीताराम आदि संग्रह विशेष महत्त्व के हैं। इनके एकाकी अधिकतर पौराणिक कोटि के हैं। इनमें चरित्र-चित्रण को ही महत्त्व दिया गया है। इनकी आदर्शप्रियता और काव्यात्मकता इनके एकाकियों में भी झँका करती है।

श्री जगदीशचन्द्र माथुर—इनके रेडियो एकाकी अधिक प्रसिद्ध हैं। रेडियो रूपको की कला में प्राण फूँकने का श्रेय इन्हीं को दिया जाता है। इन्होंने कुछ सादे एकाकी भी लिखे हैं। इनमें 'भोर का तारा' शीर्षक संग्रह बहुत प्रसिद्ध है।

श्री सद्गुरुशरण अवस्थी—श्रीयुक्त अवस्थीजी एकाकी नाटक बहुत पहले से लिखते आ रहे हैं। आपने दो प्रकार के एकाकी लिखे हैं—एक प्रतीकात्मक और दूसरे पौराणिक। प्रतीकात्मक एकाकियों में 'मुद्रिका' का विशेष महत्त्व है। इसमें पात्र ही इसकी प्रतीकात्मकता के द्योतक हैं। पात्रों के नाम हैं शकुन, ओंकार, सोह, ईशमूल, योगिराज, आदि आदि। पौराणिक एकाकियों में अहिल्या, शम्भूक, एकलव्य, महाभिनष्क्रमण विशेष प्रसिद्ध हैं। अवस्थीजी के नाटकों में मानव चिन्तना को सुलगाने की सामग्री अधिक है। उनके नाटक प्रसाद के ढग के साहित्यिक अधिक हैं, अभिनेय कम। साहित्यिकता और गम्भीरता की दृष्टि से इनका स्थान बेजोड़ है।

लक्ष्मीनारायण मिश्र—अवस्थीजी के सदृश मिश्रजी ने भी बहुत एकाकी लिखे हैं। उनके एकाकियों में 'एक दिन', 'कावेरी में', 'कमल नारी का रंग', और 'स्वर्ग' 'विप्लव' प्रसिद्ध हैं। इन्होंने भारतीय संस्कृति से लेकर आधुनिक समस्याओं तक को अपने एकाकियों का विषय बनाया है। समस्या एकाकीकारों में आपका स्थान बहुत प्रति-

ष्ठित है। इनके नाटको में भी हमें चिन्तना को उकसाने वाली सामग्री बहुत मिलती है।

हरिकृष्ण प्रेमी—आपने नाटको के साथ-साथ कई एकाकी भी लिखे हैं। यह एकाकी 'बादलो के पार', 'मन्दिर', 'स्वर्ण-विहान' आदि शीर्षको से प्रकाशित हो चुके हैं। इनके एकाकी अधिकतर इनके नाटको के सदृश, सामाजिक और पौराणिक हैं। इनमें आदर्शवाद की अच्छी भाँकी दिखाई पड़ती है।

रामनरेश त्रिपाठी—पथिक और मिलन के यशस्वी लेखक त्रिपाठीजी ने कुछ एकाकी भी लिखे हैं। यह एकाकी लेखक, वापू और बा शीर्षको से प्रकाशित हो चुके हैं। इनमें राष्ट्रीय भावना प्रधान है।

वृन्दावनलाल वर्मा—युग के श्रेष्ठ उपन्यासकार वृन्दावनलाल वर्मा एक सफल एकाकीकार भी हैं। उनके अभी तक चार सग्रह प्रकाशित हो चुके हैं—(१) जहाँदरगाह, (२) पीलपाँव, (३) सगुन, और (४) लो भाई पचो लो।

भगवतीचरण वर्मा—हिन्दी के सिद्धहस्त कवि और उपन्यासकार वर्माजी एकाकी लिखने में भी सफल हुए हैं। उनके 'बुझता दीपक' और 'त्रिपथगा' शीर्षक सग्रहों की अच्छी ख्याति है।

डॉ० सुधीन्द्र—डॉ० सुधीन्द्र हिन्दी के उदीयमान कलाकार थे। वेचारे को अकाल में ही कराल काल ने कवलित कर लिया। इन्होंने कई एकाकी लिखे थे। जो दो सग्रहों में प्रकाशित हुए हैं। उनके नाम हैं (१) राम-रहमान और (२) सगम।

अज्ञेय—प्रयोगवाद के प्रवर्तक अज्ञेय, कवि, उपन्यासकार, नाटककार सभी कुछ है। इनका 'नए एकाकी' नाम से एक एकाकी सग्रह प्रकाशित हुआ है। आपने एकाकी क्षेत्र में नवीन प्रयोग करने की चेष्टा की है। कला का जो रूप इनमें दिखाई पड़ता है, वह सर्वथा नवीन है।

अन्य कलाकार—इनके अतिरिक्त हिन्दी एकाकी क्षेत्र में कुछ और कलाकारों ने अपनी प्रतिभा का प्रकाश फैलाने का प्रयास किया है। इनमें लक्ष्मीनारायण लाल, सत्येन्द्र शर्त, विश्वम्भर मानव, अरुण, विनोद रस्तोगी, विमला लूथरा, सत्येन्द्र, एस० पी० खत्री, केदारनाथ मिश्र, जयनाथ नलिन, हंसकुमार तिवारी के नाम विशेष प्रसिद्ध हैं।

एकाकियों के भेद-प्रभेद

आजकल हिन्दी साहित्य में एकाकियों के अभिनव कला रूपों का विकास हो रहा है। इन कला रूपों में निम्नलिखित उल्लेखनीय हैं—

- (१) पद्य एकाकी।
- (२) गीति-नाट्य।
- (३) रेडियो रूपक।

कुछ विद्वानों ने एकाकी के उपर्युक्त तीन भेदों के अतिरिक्त सुखान्त । दुःखान्त एकाकी, प्रहसन, झलकी नामक और भी भेद स्वीकार किए हैं । निदृष्टि में उपर्युक्त तीन विभागों के अन्तर्गत ही शेष विभाग आ जाते हैं ।

पद्य एकाकी

सामान्य एकाकियों के अतिरिक्त हिन्दी में कुछ पद्य-एकाकी भी हैं । इन एकाकियों में गद्य के स्थान पर पद्य का प्रयोग किया गया है । नाट्य इसलिए नहीं कह सकते कि इनमें संगीतात्मकता, भाव-भावातिरेकता का अभाव रहता है । पद्य एकाकी लिखने वालों में शरण गुप्त, आनन्दी प्रसाद श्रीवास्तव, महेन्द्र भटनागर आदि के गुप्तजी का 'कृष्णा' पद्य-एकाकी, श्रीवास्तव का 'पावती और मी' और भारत-लक्ष्मी', भटनागर लिखित 'खेतिहर', 'खेतों में' शीर्षक में आते हैं ।

गीति-नाट्य

महत्त्व—अंग्रेजी में इसे 'पोयटिक ड्रामा' कहते हैं । बहुत महत्त्व है । बहुत से पाश्चात्य आचार्य गीति-नाट्य को कोटि मानते हैं । इस सम्बन्ध में श्री जोन्स साहब के "The greatest examples of drama are poetic drama schools of drama are and must ever be schools of"

स्वरूप—गीति-नाट्य के स्वरूप पर प्रकाश डाक "गीति-नाट्य को हम न तो काव्य-नाटक कह सकते हैं एक प्रकार का ऐसा रूपक है जिसमें अभिनेयता के साथ है । उसमें श्रेष्ठ कविता के सभी गुण होते हैं । सच्चा होते, उन पद्यों में नाटककार की विचार और भाव-नाटकीयता भी होनी चाहिए ।"

उपर्युक्त उद्धरण के प्रकाश में गीति-नाट्य उल्लेख किया जा सकता है ।

व्यक्तिकता की प्रधानता—गीति

हमें अंग्रेजी साहित्य में मिलता है

की प्राणभूत विशेषता अतिशय

नाट्य के कला रूप के प्रसिद्ध

उद्धृत किए जा सकते हैं—

poetic drama, in which the

from the mass and set him

The Individual is not controlled by

but by some onward law of being

dramatist not to bring his characters near

us the concrete realities of the world but to do

इस प्रकार का नाट्य रूप और होता है, जिसे गीति-नाट्य कहते हैं। गीति-नाट्य में नाटककार को अपने व्यक्तित्व को सम्पूर्ण समाज से अलग करके जीवन की पृष्ठभूमि में रखना पड़ता है। इसकी वैयक्तिकता का नियन्त्रण लेखक के वातावरण से नहीं, उसकी आन्तरिक प्रेरणाओं से होता है। गीति-नाट्यकार की यह प्रधान इच्छा होती है कि वह अपने पात्रों को हमारे समीप न लाए। वह जीवन की ठोस यथार्थताओं की आवश्यकता पर भी बल नहीं देता, बल्कि वह हमें उनसे उदासीन बनाने का प्रयास करता है। उपर्युक्त उद्धरण में विद्वान् लेखक ने गीति-नाट्य की प्रमुख विशेषताओं की व्यञ्जना की है। ऊपर जिन प्रमुख विशेषताओं पर बल दिया गया है, उनमें वैयक्तिकता प्रधान है।

भावातिरेकता—वैयक्तिकता के साथ-साथ गीति-नाट्य में भावातिरेकता का होना भी बड़ा आवश्यक होता है। सच तो यह है कि भावातिरेकता गीति-नाट्यों की प्राणभूत विशेषता है। भावात्मक क्षणों के चित्रण के लिए ही इस काव्य रूप का विकास हुआ है। भावनाओं के विविध रूपों को विविध छायाओं में चित्रित करना ही गीति-नाट्य का प्रमुख लक्ष्य है।

चित्रोपमता—प्रत्यक्ष चित्र-योजना के अतिरिक्त ऐन्द्रिक अनुभूतियों के चित्र भी होने चाहिए। ध्वन्यात्मक चित्रोपमा भी रखी जा सकती है। इसके उदाहरण के लिए धर्मवीर भारती का 'अन्धा युग' देखा जा सकता है।

मानसिक सघर्ष या अन्तर्द्वन्द्व की प्रधानता होने पर भी बाह्य सघर्षों की योजना भी सर्वथा उपेक्षणीय नहीं है—गीति-नाट्यों का सम्पूर्ण सौन्दर्य पात्रों के मानसिक सघर्ष या अन्तर्द्वन्द्व के चित्रण में होता है। यह एक छोटा सा नाट्य रूप है। उसमें बाह्य सघर्षों के चित्रण के लिए अधिक अवकाश नहीं होता। नाटक का सौन्दर्य अन्तर्द्वन्द्व में ही विकसित होता है। किन्तु बाह्य सघर्ष की अवहेलना नहीं की जा सकती क्योंकि मानसिक सघर्ष के प्रवर्तक कुछ बाह्य संघर्ष ही होते हैं। किन्तु गीति-नाट्यों में इस प्रकार बाह्य सघर्षों की योजना बड़ी चतुरता से करनी चाहिए।

अभिव्यक्ति में नाटकीयता का होना आवश्यक होता है—इस कोटि के काव्य रूप के प्रत्येक कथन में, चाहे वह स्वगत हो या वार्तालाप हो, नाटकीयता का होना अनिवार्य होता है। इसके दृश्य भी नाटकीय ढंग से प्रारम्भ हुए ही और और उनका अन्त भी नाटकीय ढंग से ही किया गया है। इस दृष्टि से भट्टजी के गीति-नाट्य बहुत सफल हैं।

अभिनेयता—यह एक नाट्य रूप है, अतः इसमें अभिनेयता का होना परमावश्यक होता है। इसके लिए लेखक को दृश्यों की सेटिंग पर विशेष ध्यान रखना चाहिए। इसमें एक अंक ही नहीं, कई छोटे अंक हो सकते हैं। धर्मवीर भारती ने 'अन्धा युग' पाँच अंकों में लिखा है, किन्तु फिर भी पूर्ण सफल है।

गीति-नाटकों की अभिनेयता का प्राण उसका टोन या ध्वनि वैभिन्न्य है। नाटककार स्वगत या सवादी की योजना भिन्न-भिन्न ध्वनियों में इस प्रकार करता है कि प्रत्येक पात्र की भावना एवं उसकी मनोवैज्ञानिक स्थिति स्पष्ट होती चलती है। इनके स्पष्टीकरण से एक और तो नाटक के क्रमिक प्रवाह की सीमा बँध जाती

कुछ विद्वानों ने एकाकी के उपर्युक्त तीन भेदों के अतिरिक्त सुखान्त एकाकी, दुःखान्त एकाकी, प्रहसन, भलकी नामक और भी भेद स्वीकार किए हैं। किन्तु मेरी दृष्टि में उपर्युक्त तीन विभागों के अन्तर्गत ही शेष विभाग आ जाते हैं।

पद्य एकाकी

सामान्य एकाकियों के अतिरिक्त हिन्दी में कुछ पद्य-एकाकी भी लिखे गए हैं। इन एकाकियों में गद्य के स्थान पर पद्य का प्रयोग किया गया है। इन्हें गीति-नाट्य इसलिए नहीं कह सकते कि इनमें सगीतात्मकता, भाव-प्रवणता और भावातिरेकता का अभाव रहता है। पद्य एकाकी लिखने वालों में बाबू मियाराम-शरण गुप्त, आनन्दी प्रसाद श्रीवास्तव, महेन्द्र भटनागर आदि के नाम प्रसिद्ध हैं। गुप्तजी का 'कृष्णा' पद्य-एकाकी, श्रीवास्तव का 'पार्वती और सीता' तथा 'शिवाजी और भारत-लक्ष्मी', भटनागर लिखित 'खेतिहर', 'खेतों में' शीर्षक एकाकी इसी कोटि में आते हैं।

गीति-नाट्य

महत्त्व—अंग्रेजी में इसे 'पौयटिक ड्रामा' कहते हैं। अंग्रेजी साहित्य में इसका बहुत महत्त्व है। बहुत से पाश्चात्य आचार्य गीति-नाट्य को ही नाटकों की सर्वश्रेष्ठ कोटि मानते हैं। इस सम्बन्ध में श्री जोन्स साहब के शब्द उल्लेखनीय हैं—
 "The greatest examples of drama are poetic drama and the highest schools of drama are and must ever be schools of poetic drama"

स्वरूप—गीति नाट्य के स्वरूप पर प्रकाश डालते हुए चेंडलर ने लिखा है—
 "गीति-नाट्य को हम न तो काव्य-नाटक कह सकते हैं और न ही नाट्य-काव्य। यह एक प्रकार का ऐसा रूपक है जिसमें अभिनेयता के साथ-साथ पद्यात्मकता भी होती है। उसमें श्रेष्ठ कविता के सभी गुण होते हैं। सच्चा गीति-नाट्य केवल पद्य ही नहीं होते, उन पद्यों में नाटककार की विचार और भावधारा उमड़ा करती है। उसमें नाटकीयता भी होनी चाहिए।"

उपर्युक्त उद्धरण के प्रकाश में गीति-नाट्य की सम्बन्धित विशेषताओं का उल्लेख किया जा सकता है।

व्यक्तिकता की प्रधानता—गीति-नाट्य के कला रूप का सर्वप्रथम विकास हमें अंग्रेजी साहित्य में मिलता है। अंग्रेज आचार्यों के अनुसार गीति नाट्य की प्राणभूत विशेषता अतिशय व्यक्तिकता है। इस सम्बन्ध में गीति-नाट्य के कला रूप के प्रसिद्ध विवेचक सिसिलाथ्योलर के निम्नलिखित शब्द उद्धृत किए जा सकते हैं—
 "There is however another kind of drama, poetic drama, in which the dramatist is trying to pluck his individual from the mass and set him against the background of life itself. The Individual is not controlled by the necessities of his environment but by some onward law of being. It is the wish of the poetic dramatist not to bring his characters near to us not to impress upon us the concrete realities of the world but to distance us from them"

—Modern Poetic Drama, page 9

इस प्रकार का नाट्य रूप और होता है, जिसे गीति-नाट्य कहते हैं। गीति-नाट्य में नाटककार को अपने व्यक्तित्व को सम्पूर्ण समाज से अलग करके जीवन की पृष्ठभूमि में रखना पड़ता है। इसकी वैयक्तिकता का नियन्त्रण लेखक के वातावरण से नहीं, उसकी आन्तरिक प्रेरणाओं से होता है। गीति-नाट्यकार की यह प्रधान इच्छा होती है कि वह अपने पात्रों को हमारे समीप न लाए। वह जीवन की ठोस यथार्थताओं की आवश्यकता पर भी बल नहीं देता, बल्कि वह हमें उनसे उदासीन बनाने का प्रयास करता है। उपर्युक्त उद्धरण में विद्वान् लेखक ने गीति-नाट्य की प्रमुख विशेषताओं की व्यञ्जना की है। ऊपर जिन प्रमुख विशेषताओं पर बल दिया गया है, उनमें वैयक्तिकता प्रधान है।

भावातिरेकता—वैयक्तिकता के साथ-साथ गीति-नाट्य में भावातिरेकता का होना भी बड़ा आवश्यक होता है। सच तो यह है कि भावातिरेकता गीति-नाट्यों की प्राणभूत विशेषता है। भावात्मक क्षणों के चित्रण के लिए ही इस काव्य रूप का विकास हुआ है। भावनाओं के विविध रूपों को विविध छायाओं में चित्रित करना ही गीति-नाट्य का प्रमुख लक्ष्य है।

चित्रोपमता—प्रत्यक्ष चित्र-योजना के अतिरिक्त ऐन्द्रिक अनुभूतियों के चित्र भी होने चाहिए। ध्वन्यात्मक चित्रोपमा भी रखी जा सकती है। इसके उदाहरण के लिए धर्मवीर भारती का 'अन्धा युग' देखा जा सकता है।

मानसिक सघर्ष या अन्तर्द्वन्द्व की प्रधानता होने पर भी बाह्य सघर्षों की योजना भी सर्वथा उपेक्षणीय नहीं है—गीति-नाट्यों का सम्पूर्ण सौन्दर्य पात्रों के मानसिक सघर्ष या अन्तर्द्वन्द्व के चित्रण में होता है। यह एक छोटा सा नाट्य रूप है। उसमें बाह्य सघर्षों के चित्रण के लिए अधिक अवकाश नहीं होता। नाटक का सौन्दर्य अन्तर्द्वन्द्व में ही विकसित होता है। किन्तु बाह्य सघर्ष की अवहेलना नहीं की जा सकती क्योंकि मानसिक सघर्ष के प्रवर्तक कुछ बाह्य संघर्ष ही होते हैं। किन्तु गीति-नाट्यों में इस प्रकार बाह्य सघर्षों की योजना बड़ी चतुरता से करनी चाहिए।

अभिव्यक्ति में नाटकीयता का होना आवश्यक होता है—इस कोटि के काव्य रूप के प्रत्येक कथन में, चाहे वह स्वगत हो या वार्त्तालाप हो, नाटकीयता का होना अनिवार्य होता है। इसके दृश्य भी नाटकीय ढंग से प्रारम्भ हुए हो और और उनका अन्त भी नाटकीय ढंग से ही किया गया है। इस दृष्टि से भट्टजी के गीति-नाट्य बहुत सफल हैं।

अभिनेयता—यह एक नाट्य रूप है, अतः इसमें अभिनेयता का होना परमावश्यक होता है। इसके लिए लेखक को दृश्यों की सेटिंग पर विशेष ध्यान रखना चाहिए। इसमें एक अंक ही नहीं, कई छोटे अंक हो सकते हैं। धर्मवीर भारती ने 'अन्दायुग' पाँच अंकों में लिखा है, किन्तु फिर भी पूर्ण सफल है।

गीति-नाटकों की अभिनेयता का प्राण उसका टोन या ध्वनि वैभिन्न्य है। नाटककार स्वगत या सवादों की योजना भिन्न-भिन्न ध्वनियों में इस प्रकार करता है कि प्रत्येक पात्र की भावना एव उसकी मनोवैज्ञानिक स्थिति स्पष्ट होती चलती है। इनके स्पष्टीकरण से एक ओर तो नाटक के क्रमिक प्रवाह की सीमा बँध जाती

है और दूसरी ओर पात्रों का चरित्र निखरता आता है। ध्वनि वैभिन्य का कारण पात्र की मानसिक और बाह्य परिस्थितियाँ होती हैं। परिस्थिति-परिवर्तन के साथ टोन या ध्वनि-परिवर्तन भी होता है। सफल कलाकार का यह कर्तव्य होता है कि वह पात्रों की ऐसी विभिन्न परिस्थितियों तथा ध्वनियों का प्रयोग करता चले जिनसे समाज परम्परा में परिचित है। गीति-नाट्यकार की सम्पूर्ण सफलता इन्हीं की योजना पर निर्भर रहती है।

छन्द, विधान, लय और भाषा—गीति-नाट्य तुकान्त, अनुकान्त और मुक्त सभी प्रकार के छन्दों में लिखे जा सकते हैं। किन्तु छन्द-योजना दोनों भावानुकूल चाहिए। इसके लिए नाटककार को लय परिवर्तन का भी विशेष ध्यान रखना पड़ता है। भावगत् सूक्ष्मताएँ गीति-नाट्य में लय के वैविध्य से व्यक्त की जा सकती हैं। अतः इस ओर कलाकार को दत्तचित्त रहना चाहिए। लय का आधार सगीतात्मक प्रवाह होता है। इस प्रवाह में परिवर्तन करने से ही लय में परिवर्तन लाए जाते हैं। लय सम्बन्धी यह परिवर्तन गीति-नाट्य का प्राण है।

गीति-नाट्य भाषा में प्रेषणीयता का होना बड़ा आवश्यक होता है। भाषा स्पष्ट, ध्वन्यात्मक और सब प्रकार की चमत्कारोत्पादक ग्रन्थियों से रहित होनी चाहिए।

काव्यत्व—काव्यत्व गीति-नाट्यों का प्राणभूत तत्त्व है। छोटे गीति-नाट्यों में तो काव्यत्व की प्रधानता सर्वत्र रह सकती है, किन्तु लम्बे गीति-नाट्यों में कहीं-कहीं थोड़ी कठिनाई का सामना करना पड़ता है। लम्बे गीति-नाट्यों में रसात्मक अर्थों के साथ इतिवृत्तात्मक स्थल भी आ जाते हैं। ऐसी अवस्था में गीति-नाट्यों में नाटकीय सुसम्बद्धता का होना और भी अधिक आवश्यक होता है। गीति-नाट्यों में नाटकीय सुसम्बद्धता से सम्बन्धित काव्यत्व की प्रतिष्ठा होनी चाहिए। नाटकीय सुसम्बद्धता से हमारा अभिप्राय प्रभावान्विति और सुसंगठित वस्तु-विन्यास भिन्न-भिन्न मन स्थितियों में गूँथे गए क्रिया-व्यापारों की एकता से है।

इस प्रकार संक्षेप में पाठ्य गीति-नाट्यों के संविधान की रूपरेखा यही है।

हिन्दी गीति-नाट्यों का विकास-क्रम

हिन्दी में बहुत से गीति-नाट्य लिखे गए हैं। यहाँ पर केवल कुछ प्रसिद्ध गीति-नाट्य और उसके लेखकों की चर्चा की जा रही है।

प्रसाद—मैं प्रसाद को हिन्दी का प्रथम गीति-नाट्यकार और 'करुणालय' को प्रथम गीति-नाट्य मानता हूँ। इसकी कथा वैदिक साहित्य से ली गई है। यज्ञ-मात्रिक छन्दों में लिखा हुआ है। भावमूलक रोचकता और मर्म-स्पष्टता की दृष्टि से यह रचना अद्वितीय है।

मैथिलीशरण गुप्त—गुप्तजी का 'अनघ' एक गीति-नाट्य है। इसमें पद्यों में ही कथा को नाटक का सा रूप दिया गया है। कथा राष्ट्रीय भावना से ओत-प्रोत है।

निराला—निराला रचित 'पञ्चवटी' शीर्षक गीति-नाट्य भी बहुत

प्रसिद्ध है। इसमें शूर्पनखा की जो कथा दी गई है वह रामायण से बहुत मिलती-जुलती है। कोई विशेष परिवर्तन नहीं किया गया है। इस गीति-नाट्य में कवि की कला, भावना और कल्पना मुखरित दिखाई ही पड़ती है। उसकी चिन्तना भी गम्भीर हो उठी है। यह गीति-नाट्य कवित्त-छन्द में बाँधा गया है। इसका भाव और भाषागत प्रवाह सराहनीय है।

भगवतीचरण वर्मा—भगवतीचरण वर्मा भी एक सफल कलाकार हैं। उनकी कला ने गीति-नाट्य क्षेत्र को भी अछूता नहीं छोड़ा है। उनका 'तारा' नामक गीति-नाट्य बहुत सुन्दर है। यह समस्या-प्रधान नाटक है। इसमें पति-पत्नी का प्रेम और ज्ञान के बीच में अमृत होना चित्रित किया गया है। इस गीति-नाट्य का सारा सौन्दर्य उसके अन्तर्द्वन्द्व चित्रण में दिखाई पड़ता है। निश्चय ही वर्मा जी का यह गीति-नाट्य हमें बहुत सी बातें सोचने के लिए बाध्य करता है।

उदयशकर भट्ट—गीति-नाट्य लिखने वालों में उदयशकर भट्ट का स्थान महत्त्वपूर्ण है। इन्हें कई गीति-नाट्य लिखने का श्रेय प्राप्त है। इनमें मेघदूत, विक्रमोर्वशीय, शकुन्तला, विश्वामित्र, मत्स्यगन्धा और राधा का स्थान निर्विवाद रूप से महत्त्वपूर्ण है। इनके गीति-नाट्यों में नाटककार की अपेक्षा कवि अधिक जागरूक है। किन्तु कवि की भूमिका कोरी भावना भर नहीं है। मनोविज्ञान ने सर्वत्र उसके मार्ग को प्रशस्त किया है।

गिरजाकुमार माथुर—इन्होंने भी कई गीति-नाट्य लिखे हैं। इनमें 'इन्दुमती' नाम गीति-नाटिका बहुत मधुर बन पड़ी है। उसकी रमणीयता मनोमुग्धकारी है।

सिद्धकुमार—गीति-नाट्य रचनाकारों में आपका नाम भी उल्लेखनीय है। इन्होंने 'कवि' नामक सफल गीति-नाट्य लिखा है। यह यथार्थवादी कलाकार है। इनमें कल्पना की सुनहली छटा की प्रतिष्ठा यथार्थ की कठोर भूमि पर की गई है। भविष्य में यह हिन्दी साहित्य को और भी सुन्दर रचनाएँ भेंट करेंगे, ऐसी मेरी आशा है।

सेठ गोविन्ददास—आपने भी कुछ गीति-नाट्य लिखे हैं। उनमें 'स्नेह और स्वर्ग' नामक गीति-नाट्य की अच्छी ख्याति है।

आरसीप्रसाद सिंह—इन्होंने अभी तक दो गीति-नाट्य लिखे हैं। उनके नाम हैं—(१) मदनिका तथा (२) धूप-छाँह। दोनों ही कोमल और मधुर भावनाओं से पुलकित हैं।

दिनकर—इनका 'मगध महिमा' गीति-नाट्य बहुत प्रसिद्ध है। इसमें दिनकर का समस्त काव्यत्व मुखरित हो रहा है।

केदारनाथ मिश्र—आपने कई सफल गीति-नाट्य भी लिखे हैं। इनमें 'काल-दहन', 'सर्वर्त', 'स्वर्णोदय' आदि विशेष प्रसिद्ध हैं।

अनिलकुमार—आपके लिखे हुए 'मदन-दहन', 'जय-भारत', 'फाग' आदि प्रसिद्ध गीति-नाट्य हैं।

अन्य कलाकार—इधर गौरीशंकर मिश्र (राजा परीक्षित), ऊपादेवी मित्रा (प्रथम छाया), हंसकुमार तिवारी (मिलन-यामिनी), प्रफुल्लचन्द्र ओझा (वृन्दावन) आदि कलाकार भी इस दिशा में सराहनीय कार्य कर रहे हैं।

उदयशकर भट्ट—हिन्दी के गीति-नाट्यो में भट्टजी के गीति-नाट्यो का श्लाघनीय स्थान है। इनके तीन गीति-नाट्य प्रसिद्ध हैं—‘विश्वामित्र’, ‘मत्स्यगन्धा’, और ‘राधा’।

धर्मवीर भारती—इनका ‘अन्धा युग’ शीर्षक गीति-नाट्य विशेष उल्लेखनीय है। इसमें इन्होंने कुछ मौलिकता लाने की चेष्टा की है। यह पहला गीति-नाट्य है जिसमें एकाकी की प्रवृत्ति का परित्याग दिखाई पड़ता है। इसमें पाँच अंक हैं। छन्द भी मुक्त है।

रेडियो नाटक

नाटक के आधुनिक स्वरूपों में रेडियो नाटक की विधा सबसे अधिक महत्वपूर्ण है। नाटक की यह विधा बहुत अर्वाचीन है। रेडियो के प्रचार और प्रसार के साथ-साथ रेडियो नाटक का भी प्रचार और प्रसार बढ़ता जा रहा है। थोड़े ही दिनों में रेडियो नाटक के वैधानिक पक्ष ने कई करवटें ली हैं। अब भी उसका शास्त्रीय पक्ष स्थिर नहीं हो पाया है।

शास्त्रीय स्वरूप के विकास की दृष्टि से हम रेडियो नाटक की कला को निम्नलिखित दो युगों में बाँट सकते हैं—

(१) स्वतन्त्रता के पूर्व की रेडियो नाट्य-कला, तथा

(२) स्वतन्त्रता के बाद की रेडियो नाट्य-कला।

स्वतन्त्रता के पूर्व के रेडियो नाटकों की विधान-गत विशेषताएँ—स्वतन्त्रता के पूर्व के रेडियो नाटकों में अधिकतर तीन विशेषताएँ पाई जाती थी—

(१) विषय-गत रूढ़िवादिता,

(२) चमत्कारप्रियता, तथा

(३) भाषा की चटक-मटक।

इनमें कला का रूप बहुत स्थूल था। समस्त नाटक या तो वात्सलाप द्वारा प्रदर्शित किया जाता था, या फिर वर्णनात्मकता द्वारा सुनाया जाता था। इनका अन्त अवश्य थोड़ा नाटकीय होता था। इनमें जो रोचकता होती थी वह बहुत कुछ नाटककार के कथोपकथन की कुशल-योजना पर या फिर संक्षेप में अधिक से अधिक कहने की शैली पर आश्रित रहती थी।

उस समय के रेडियो नाटकों की भाषा चपल, चटकीली हिन्दुस्तानी होती थी। उस समय के रेडियो नाटकों की कला का स्वरूप इस प्रकार बहुत स्थूल था।

स्वतन्त्रता के बाद रेडियो नाटक की कला का विकास—स्वतन्त्रता के बाद रेडियो नाटकों की कला में विकास होना प्रारम्भ हुआ। यह विकास बहुमुखी था। पहले कुछ वैधी हुई परम्परा के रूढ़िवादी विषयों पर नाटक लिखे जाते थे। बाद में विषयों का विस्तार हुआ। पौराणिक, ऐतिहासिक, सामाजिक और मनोवैज्ञानिक आदि अनेक विषयों पर रेडियो नाटक लिखे जाने लगे। विषय-विस्तार के साथ विधान और कला पक्ष में भी परिवर्तन आए। भाषा का रूप भी बदला, उसमें हिन्दुस्तानी के स्थान पर हिन्दी की प्रतिष्ठा बढ़ी। उसकी कला का रूप निखरा, पर

स्थिर नहीं हो पाया। इसका कारण प्रयोगवादी कलाकारों का इस क्षेत्र में प्रवेश था। इस युग की कुछ प्रमुख कलागत विशेषताओं का अध्ययन दो प्रकार से किया जा सकता है—एक तो रेडियो नाटक का अन्य रूपको से भेद दिखलाकर, दूसरे स्वतन्त्र रूप से उसकी प्रवृत्तियों एवं शास्त्रीय तत्त्वों की भीमासा करके।

रेडियो नाटक और सामान्य रूपको में अन्तर

(१) प्रेषणीयता के माध्यम से सम्बन्धित अन्तर—सामान्य रूपको में तथा रेडियो नाटको में प्रेषणीयता के माध्यम से सम्बन्धित बहुत बड़ा अन्तर है। सामान्य रूपक चाक्षुष प्रत्यक्ष होने के कारण रेडियो नाटको की अपेक्षा, जो केवल कर्णेन्द्रिय द्वारा ही रसोत्पादन करते हैं, कहीं अधिक स्वतन्त्र होते हैं। रेडियो नाटको की कला इस दृष्टि से बहुत परतन्त्र कही जायगी। सामान्य कोटि के रूपको में रसानुभूति दो इन्द्रियाँ करती हैं—एक नेत्र दूसरे श्रवण। दो इन्द्रियों के माध्यम से प्रभाव प्रेषण करने वाला नाट्य रूप केवल एक इन्द्रिय के प्रभाव को प्रेषित करने वाले नाट्य रूप की अपेक्षा निर्विवाद रूप से सरल कहा जायगा। सामान्य रूपको में नाटककार जहाँ जनता की नेत्रेन्द्रिय को आकृष्ट करने में अपने को असमर्थ पाता है और उसे यह सन्देह होने लगता है कि कहीं दर्शक समाज उखड़ न जाए, वहीं वह गीतादि के द्वारा उनका रजन करने लगता है। इसी प्रकार जब श्रव्य तत्त्व की अधिकता के कारण रूपक शुष्क और नीरस मालूम पड़ने लगता है, तब नाटककार तुरन्त नृत्यादि के असंग का समावेश कर रूपक की रोचकता को अक्षुण्ण बनाने का प्रयास करता है। किन्तु रेडियो रूपककार को यह सुविधा प्राप्त नहीं होती। उसे अपने श्रोताओं की श्रवणेन्द्रिय और नेत्रेन्द्रिय दोनों की परितुष्टि ध्वनि के माध्यम से ही करनी पड़ती है। अतः उसे ध्वनि-योजना की कला को विकसित करना पड़ता है। सच तो यह है कि रेडियो नाटककार की सफलता ध्वनि-योजना की कला पर ही आधारित रहती है।

(२) रेडियो-नाटकों में भी हमें चरित्र-चित्रण मिलता है, किन्तु वह अन्य रूपको में पाए जाने वाले चरित्र-चित्रण से सर्वथा विलक्षण होता है। रेडियो नाटको में पात्र कम होते हैं। उनके चरित्र की प्रमुख विशेषताएँ व्यक्त की जाती हैं। पात्रों के चरित्र की बहुत सी विशेषताएँ ध्वनियों के आरोह-अवरोह से प्रगट हो जाती हैं। शेष को परिस्थितियों के शब्द-चित्रों के माध्यम से प्रसारित करना पड़ता है।

(३) दृश्यों की लघुता और सक्रियता—रेडियो-नाटको में सामान्य रूपको के सदृश विस्तृत रंगमंच नहीं प्राप्त होता, और न वातावरण प्रदर्शन के लिए पदें आदि ही होते हैं। ऐसी अवस्था में रेडियो-नाटककार को वातावरण का वर्णन संक्षिप्त एवं व्यञ्जनात्मक शब्दों में करना पड़ता है। समय इतना कम होता है कि लम्बे-लम्बे दृश्य भी नहीं नियोजित किए जा सकते। इन दृश्यों का वातावरण-निर्माण अधिकतर चिर-परिचित ध्वनियों से करना पड़ता है। रेडियो-नाटको का अभिनय

अवस्थानुकृति पर उतना आश्रित नहीं होता जितना ध्वनि अनुकृति पर। वास्तव में ध्वनि अनुकृति रेडियो-नाटको की प्राणभूत विशेषता है।

रेडियो रूपको का रचना-विधान

रेडियो नाटको की साहित्यिक विधा नाटको का आधुनिकतम प्रकार है। गत १० वर्षों में इस नाट्य-रूप का बहुत अधिक विकास हुआ है। प्रतिवर्ष सैकड़ों रेडियो नाटक लिखे जा रहे हैं। रेडियो-नाट्य-शिल्प अपनी अलग विशेषताएँ रखता है। यहाँ पर संक्षेप में उन विशेषताओं का उल्लेख कर देना आवश्यक है।

कथावस्तु—रेडियो-नाटको की कथावस्तु जीवन की किसी एक रोचक एवं सामान्य परिस्थिति या भावना को लेकर लिखी जाती है। उसमें विषय या घटनाओं की जटिलता का सर्वत्र बहिष्कार किया जाता है। वस्तु का विन्यास इस ढंग से होना चाहिए कि प्रमुख घटना ही इतनी रोचक बन जाय कि अवान्तर घटनाओं को जानने की तीव्र उत्सुकता ही जाग्रत न हो।

स्वरूप और आकार—रेडियो-एकाकी को अपना प्रभाव श्रोताओं पर ध्वनि के माध्यम से डालना पड़ता है। अतः नाटक की कथावस्तु ऐसी होनी चाहिए कि उसकी अभिव्यक्ति ध्वनियों के माध्यम से सरलता से हो सके। जहाँ तक आकार का सम्बन्ध है, रेडियो रूपक ५ मिनट से लेकर २५ मिनट तक के बीच में अभिनेय होना चाहिए। एक घण्टे तक अभिनीत किए जाने वाले रेडियो रूपक भी होते हैं, किन्तु इस प्रकार के रूपक किसी प्राचीन नाटक, उपन्यास या लोकप्रिय कथा के रेडियो रूपान्तर मात्र होते हैं। लोगों की रुचि उस कथा में इस प्रकार समाहित हो जाती है कि वे एक घण्टे तक भी उसे सरलता से सुनते रह जाते हैं। किन्तु सामान्यतया रेडियो रूपक की लम्बाई ऐसी होनी चाहिए कि वह सरलता से १०-१५ मिनट तक रजन कर सके।

पात्र—रेडियो नाटक में पात्रों की संख्या कम ही होनी चाहिए। जो पात्र लाए जावें वे इस प्रकार के हों कि उनकी ध्वनि सम्बन्धी विशेषताएँ स्वयं स्पष्ट होती चलेँ। जैसे अगर एकाकी में पाँच पात्र रखने हैं तो अच्छा हो एक वृद्ध हो, एक युवक हो, एक युवती हो, और एक बालक हो तथा एक नौकर आदि हो। इन सबका भेद उच्चारणों से ही स्पष्ट होता चलेगा। सामान्यतया रेडियो एकाकी में पाँच से अधिक पात्र नहीं होने चाहिए। वह भी इस कोटि के हो कि उनका चरित्र सरलता से ध्वनियों के माध्यम से प्रतिध्वनित किया जा सके।

पात्रों को अधिकतर ऐसी परिस्थिति में प्रस्तुत करना चाहिए कि उनमें परिस्थितिजन्य स्वर-विकृति आ जाये। यह स्वर-विकृति ध्वनि-नाटको को अधिक सफल बना देती है। इससे श्रोताओं को पात्रों का ज्ञान प्राप्त करने के लिए भटकना नहीं पड़ता।

रेडियो-रूपको में पात्रों के परिचय रंग-निर्देश, प्रवेश, प्रस्थान आदि की सूचना सूत्रधारा द्वारा इतनी संक्षिप्त और व्यञ्जनात्मक भाषा में दिखलानी चाहिए

जिसमें समय भी न लगे और श्रोताओं की समझ में भी सब कुछ आ जाय। सभी ध्वनि नाटको में सूत्रधार की आवश्यकता नहीं होती। मेरी समझ में सूत्रधार-विहीन ध्वनि नाटक अधिक सफल होते हैं।

संवाद—रेडियो-नाटक की सफलता, ध्वनि-प्रधान संवादों पर अवलम्बित रहती है। रेडियो-नाटकों के संवादों का सौन्दर्य ध्वनियों के उतार-चढ़ाव और उसकी वैयक्तिक विशेषताओं में रहता है। संवाद संक्षिप्त, संकेतात्मक और प्रभावपूर्ण भी होने चाहिए। पात्रों की भाव-भंगिमा, उनकी मुद्रा आदि की अभिव्यक्ति रेडियो नाटकों में संवादों की ध्वनियों के माध्यम से होती है। यही कारण है कि रेडियो नाटक की पूर्ण सफलता ध्वनि-संकेतों, उनकी वैयक्तिक विकृतियों आदि पर ही अवलम्बित रहती है।

स्वगत कथन—संवादों के सदृश ध्वनि नाटकों में स्वगत भाषणों का भी बड़ा महत्त्व है। रंगमंच पर उनका महत्त्व उतना नहीं होता है। उसका कारण उसकी अश्वय्यता है। रेडियो में ध्वनि-विस्तारण यत्र सूक्ष्मातिसूक्ष्म और हलकी से हलकी ध्वनियों को भी श्रोताओं के लिए श्राव्य बना देता है। स्वगत-कथनों के माध्यम से रेडियो-रूपकों की कथा के अस्पष्ट अंग सरलता से स्पष्ट हो जाते हैं और ध्वनि-सौष्ठव भी बना रहता है।

संगीत—ध्वनि नाटकों में संगीत का विशेष महत्त्व होता है। संगीत प्रभाव-एक्य के सृजन में बहुत सहायक होते हैं। अन्तर्द्वन्द्व की अभिव्यक्ति भी अधिकतर संगीत के माध्यम से ही स्पष्ट होती है। कुछ कलाकार तो रेडियो पर गद्य-एकांकीयों के स्थान पर संगीत-रूपकों की सफल योजना करते हुए दिखाई देते हैं। जो भी हो, रेडियो-रूपकों का यह एक नया प्रकार है। आजकल इसके सफल प्रयोग किए जा रहे हैं।

अभिनेयता—ध्वनि-नाटकों की अभिनय-कला रंगमंचीय नाटकों की अभिनय कला से सर्वथा भिन्न होती है। रंगमंच में नाटकों के अभिनय की सभी सुविधाएँ प्राप्त होती हैं। रंगमंच पर रंग-निर्देश, वातावरण चित्रण, वेपभूषण, भावभंगिमा और मुद्रा-निर्देशन आदि की सुविधाएँ अभिनय को सरल बना देती हैं। किन्तु रेडियो-रूपकों को अभिनय की यह सुविधाएँ नहीं प्राप्त होतीं। उसकी सहायक केवल ध्वनि-वैचित्र्य-मात्र है। अतः रेडियो-रूपकों के अभिनेताओं को अपेक्षाकृत अधिक सजग रहना पड़ता है। उन्हें पग-पग पर ध्वनियों के उतार-चढ़ाव, विराम, यति, गति आदि सब को स्पष्ट करते हुए ध्वनि-विकृतियों के सहारे अवस्थानुकृति का प्रयोग करना पड़ता है।

वातावरण निर्माण—रंगमंचीय नाटकों के सदृश ध्वनि-नाटकों में भी वातावरण निर्माण का बड़ा महत्त्व है। अन्तर केवल इतना है कि सामान्य नाटकों में वातावरण का निर्माण बाह्य प्रसाधनों—चित्रों, वस्तुओं, पर्दों तथा बाहरी सजावट आदि के द्वारा किया जाता है। रेडियो-रूपक में यह कार्य ध्वनियों के माध्यम से ही सम्पन्न करना पड़ता है। इसके लिए वातावरण के ध्वनि-पक्ष को ही अधिक महत्त्व देते हैं। उसके उसी रूप की अवतारणा की जाती है जिसमें ध्वनियों के प्रयोग से उसके सम्पूर्ण स्वरूप के स्पष्टीकरण की सम्भावना है। जैसे वर्पाकालीन चित्र प्रस्तुत

अवस्थानुकृति पर उतना आश्रित नहीं होता जितना ध्वनि अनुकृति पर। वास्तव में ध्वनि अनुकृति रेडियो-नाटको की प्राणभूत विशेषता है।

रेडियो रूपको का रचना-विधान

रेडियो नाटको की साहित्यिक विधा नाटको का आधुनिकतम प्रकार है। गत १० वर्षों में इस नाट्य-रूप का बहुत अधिक विकास हुआ है। प्रतिवर्ष सैकड़ों रेडियो नाटक लिखे जा रहे हैं। रेडियो-नाट्य-शिल्प अपनी अलग विशेषताएँ रखता है। यहाँ पर संक्षेप में उन विशेषताओं का उल्लेख कर देना आवश्यक है।

कथावस्तु—रेडियो-नाटको की कथावस्तु जीवन की किसी एक रोचक एवं सामान्य परिस्थिति या भावना को लेकर लिखी जाती है। उसमें विषय या घटनाओं की जटिलता का सर्वत्र बहिष्कार किया जाता है। वस्तु का विन्यास इस ढंग से होना चाहिए कि प्रमुख घटना ही इतनी रोचक बन जाय कि अवान्तर घटनाओं को जानने की तीव्र उत्सुकता ही जाग्रत न हो।

स्वरूप और आकार—रेडियो-एकाकी को अपना प्रभाव श्रोताओं पर ध्वनि के माध्यम से डालना पड़ता है। अतः नाटक की कथावस्तु ऐसी होनी चाहिए कि उसकी अभिव्यक्ति ध्वनियों के माध्यम से सरलता से हो सके। जहाँ तक आकार का सम्बन्ध है, रेडियो रूपक ५ मिनट से लेकर २५ मिनट तक के बीच में अभिनेय होना चाहिए। एक घण्टे तक अभिनीत किए जाने वाले रेडियो रूपक भी होते हैं, किन्तु इस प्रकार के रूपक किसी प्राचीन नाटक, उपन्यास या लोकप्रिय कथा के रेडियो रूपान्तर मात्र होते हैं। लोगों की रुचि उस कथा में इस प्रकार समाहित हो जाती है कि वे एक घण्टे तक भी उसे सरलता से सुनते रह जाते हैं। किन्तु सामान्यतया रेडियो रूपक की लम्बाई ऐसी होनी चाहिए कि वह सरलता से १०-१५ मिनट तक रजन कर सके।

पात्र—रेडियो नाटक में पात्रों की संख्या कम ही होनी चाहिए। जो पात्र लाए जावें वे इस प्रकार के हों कि उनकी ध्वनि सम्बन्धी विशेषताएँ स्वयं स्पष्ट होती चले। जैसे अगर एकाकी में पाँच पात्र रखने हैं तो अच्छा हो एक वृद्ध हो, एक युवक हो, एक युवती हो, और एक बालक हो तथा एक नौकर आदि हो। इन सबका भेद उच्चारणों से ही स्पष्ट होता चलेगा। सामान्यतया रेडियो एकाकी में पाँच से अधिक पात्र नहीं होने चाहिए। वह भी इस कोटि के हो कि उनका चरित्र सरलता से ध्वनियों के माध्यम से प्रतिध्वनित किया जा सके।

पात्रों को अधिकतर ऐसी परिस्थिति में प्रस्तुत करना चाहिए कि उनमें परिस्थितिजन्य स्वर-विकृति आ जाये। यह स्वर-विकृति ध्वनि-नाटको को अधिक सफल बना देती है। इससे श्रोताओं को पात्रों का ज्ञान प्राप्त करने के लिए भटकना नहीं पड़ता।

रेडियो-रूपको में पात्रों के परिचय रंग-निर्देश, प्रवेश, प्रस्थान आदि की सूचना सूत्रधारा द्वारा इतनी सक्षिप्त और व्यञ्जनात्मक भाषा में दिसलानी चाहिए

जिसमे समय भी न लगे और श्रोताओं की समझ में भी सब कुछ आ जाय। सभी ध्वनि नाटको मे सूत्रधार की आवश्यकता नहीं होती। मेरी समझ में सूत्रधार-विहीन ध्वनि नाटक अधिक सफल होते हैं।

सवाद—रेडियो-नाटक की सफलता, ध्वनि-प्रधान सवादो पर अवलम्बित रहती है। रेडियो-नाटको के सवादो का सौन्दर्य ध्वनियो के उतार-चढ़ाव और उसकी वैयक्तिक विशेषताओं मे रहता है। सवाद सक्षिप्त, सकेतात्मक और प्रभाव-पूर्ण भी होने चाहिए। पात्रो की भाव-भंगिमा, उनकी मुद्रा आदि की अभिव्यक्ति रेडियो नाटको मे सवादो की ध्वनियो के माध्यम से होती है। यही कारण है कि रेडियो नाटक की पूर्ण सफलता ध्वनि-सकेतो, उनकी वैयक्तिक विकृतियों आदि पर ही अवलम्बित रहती है।

स्वगत कथन—सवादो के सदृश ध्वनि नाटको मे स्वगत भाषणो का भी बड़ा महत्त्व है। रगमच पर उनका महत्त्व उतना नहीं होता है। उसका कारण उसकी अश्रव्यता है। रेडियो मे ध्वनि-विस्तारण यत्र सूक्ष्मातिसूक्ष्म और हलकी से हलकी ध्वनियो को भी श्रोताओं के लिए श्राव्य बना देता है। स्वगत-कथनो के माध्यम से रेडियो-रूपको की कथा के अस्पष्ट अंग सरलता से स्पष्ट हो जाते हैं और ध्वनि-सौष्ठव भी बना रहता है।

संगीत—ध्वनि नाटको मे संगीत का विशेष महत्त्व होता है। संगीत प्रभाव-ऐक्य के सृजन मे बहुत सहायक होते है। अन्तर्द्वन्द्व की अभिव्यक्ति भी अधिकतर संगीत के माध्यम से ही स्पष्ट होती है। कुछ कलाकार तो रेडियो पर गद्य-एकांकियों के स्थान पर संगीत-रूपको की सफल योजना करते हुए दिखाई देते है। जो भी हो, रेडियो-रूपकों का यह एक नया प्रकार है। आजकल इसके सफल प्रयोग किए जा रहे हैं।

अभिनेयता—ध्वनि-नाटको की अभिनय-कला रगमचीय नाटको की अभिनय कला से सर्वथा भिन्न होती है। रगमच मे नाटकों के अभिनय की सभी सुविधाएँ प्राप्त होती है। रगमच पर रग-निर्देश, वातावरण चित्रण, वेपभूषा, भावभंगिमा और मुद्रा-निर्देशन आदि की सुविधाएँ अभिनय को सरल बना देती है। किन्तु रेडियो-रूपको को अभिनय की यह सुविधाएँ नहीं प्राप्त होती। उसकी सहायक केवल ध्वनि-वैचित्र्य-मात्र है। अतः रेडियो-रूपक के अभिनेताओं को अपेक्षाकृत अधिक सजग रहना पड़ता है। उन्हें पग-पग पर ध्वनियो के उतार-चढ़ाव, विराम, यति, गति आदि सब को स्पष्ट करते हुए ध्वनि-विकृतियों के सहारे अवस्थानुकृति का प्रयोग करना पड़ता है।

वातावरण निर्माण—रगमचीय नाटको के सदृश ध्वनि-नाटको मे भी वातावरण निर्माण का बड़ा महत्त्व है। अन्तर केवल इतना है कि सामान्य नाटको मे वातावरण का निर्माण वाह्य प्रसाधनो—चित्रो, वस्तुओं, पर्दों तथा वाहरी सजावट आदि के द्वारा किया जाता है। रेडियो-रूपक मे यह कार्य ध्वनियों के माध्यम से ही सम्पन्न करना पड़ता है। इसके लिए वातावरण के ध्वनि-पक्ष को ही अधिक महत्त्व देते हैं। उसके उत्ती रूप की अवतारणा की जाती है जिसमे ध्वनियो के प्रयोग से उसके सम्पूर्ण स्वरूप के स्पष्टीकरण की सम्भावना है। जैसे वर्पाकालीन चित्र प्रस्तुत

करना है तो वादनों की गड़गड़ाहट, वीछारों की छमछम आदि का ही ध्वनन किया जायेगा ।

कहने का अभिप्राय यह है कि रेडियो-रूपको में वातावरण का निर्माण उसके ध्वनि-पक्ष के सहारे किया जाता है । इस प्रकार के ध्वनि-जनित वातावरण की योजना ध्वनि-नाटको की सफलता के लिए बड़ी आवश्यक होती है ।

सकलन-त्रय की उपेक्षा—रेडियो एकाकी अन्य नाट्य-रूपको की अपेक्षा वैधानिक बन्धनों में बहुत कुछ मुक्त रहता है । इनमें वस्तु-विन्यास-क्रम तथा सकलन-त्रय की उपेक्षा की जाती है । ध्वनि-नाटको में इन सब का कोई महत्त्व नहीं होता ।

प्रसिद्ध रेडियो नाटककार

डा० दशरथ ओझा के मतानुसार हिन्दी का सबसे पहला रेडियो नाटक 'राधा कृष्ण' नाम का है । इसकी रचना के लिए कई कलाकारों की समिति बनाई गई थी । उनके प्रयाम से इसका प्रयोग किया गया था । उसके बाद नित्य नए कलाकार उदय होते गए । प्रमुख कलाकारों के नाम तथा उनकी प्रमुख रचनाओं का संक्षिप्त विवरण इस प्रकार है—

डा० रामकुमार वर्मा—'भीनी भीनी बीनी चदरिया', 'चार मित्रा', 'कौमुदी महोत्सव', 'औरंगजेब की आखिरी रात' आदि इनके प्रसिद्ध रेडियो एकाकी नाटक हैं । इन्होंने अधिकतर ऐतिहासिक विषयों पर ही रेडियो-नाटक रचे हैं ।

भगवतीचरण वर्मा—इनके रेडियो-नाटकों में 'राख और चिनगारी' बहुत सुन्दर बन पड़ा है । इसके अतिरिक्त इन्होंने और अनेक रेडियो नाटक लिखे हैं ।

उपेन्द्रनाथ अशक—इन्होंने अधिकतर सामाजिक रेडियो-नाटक लिखे हैं । उनके रेडियो नाटकों में 'सुबह शाम', 'पर्दा गिराओ', 'लक्ष्मी का स्वागत' आदि विशेष उल्लेखनीय हैं ।

लक्ष्मीनारायण मिश्र—इनके 'अहिल्या', 'अशोक वन', 'ताजमहल के आंसू', 'शाहजहाँ की आखिरी रात' नामक रेडियो नाटक विशेष प्रसिद्ध हैं ।

जगदीशचन्द्र माथुर—रेडियो नाट्य-क्षेत्र में इनका स्थान बड़ा महत्त्वपूर्ण है । उदयशंकर भट्ट ने इनकी बड़ी प्रशंसा की है । उन्होंने साप्ताहिक हिन्दुस्तान ११ मई, १९५८ में लिखा है—“इसी समय रेडियो के नाटक-युग में एक नए अधिकारी व्यक्ति का अविर्भाव हुआ वह व्यक्ति है श्री जगदीशचन्द्र माथुर । श्री माथुर के आते ही ऐसा लगा जैसे इस नाटक कला के भी प्राण भनभन उठे । इनके लिखे हुए रेडियो नाटकों में 'भोर का तारा', 'विजय की वेला', 'कोणार्क', 'खण्डहर' आदि विशेष प्रसिद्ध हैं ।”

उदयशंकर भट्ट—'मदन दहन', 'विक्रमोर्वशी' आदि इनके प्रसिद्ध रेडियो-नाटक हैं ।

देवराज दिनेश—इन्होंने भी बहुत से रेडियो-नाटक लिखे हैं । उनमें 'तपोबल', 'मानव प्रताप', 'रावण' आदि विशेष प्रख्यात हैं ।

हसकुमार तिवारी—इनके लिखे रेडियो-नाटको मे 'भूठे सपने', 'पुकार' आदि विशेष प्रसिद्ध हैं।

प्रभाकर माचवे—आपने ५० से अधिक रेडियो एकाकी लिखे हैं। इनमें 'व्यवहार पूजा', 'वृभुक्षित किम्न करोति पापम्', 'राम भरोसे', 'पुराने चावल', 'अधकचरे', 'क्या यह नारी है', 'कल किस लिए', 'पैरोडी', 'कवि सम्मेलन' आदि विशेष प्रसिद्ध हैं।

भृगु लुपकरी—आपने सब मिलाकर २५० से अधिक एकाकियों की रचना की है। यह सब विविध विषयों पर लिखे गए हैं और विविध शैलियों में अभिव्यक्त हुए हैं। इन्होंने नवीन शैलियों के प्रयोग का प्रयास भी किया है जैसे इनके 'भिखारी के भेद' नामक एकाकी के प्रत्येक दृश्य में पात्र बदल जाते हैं। स्थान-परिवर्तन होती जाती है। प्रधान पात्र के दर्शन केवल अन्त में होते हैं।

स्वदेश कुमार—आपने लगभग १२-१३ एकाकी लिखे हैं। इनमें 'नारी का मूल्य', 'शादी की बात', आदि की अच्छी ख्याति है। इन्होंने बच्चों के उपयोग के एकाकी भी लिखे हैं।

रामचन्द्र तिवारी—आपने अधिकतर प्रतीकात्मक और सकेतात्मक एकाकियों की रचना की है। इनके एकाकी कई कोटियों के हैं। बच्चों के उपयोग के एकाकी इन्होंने भी लिखे हैं।

सुमित्रानन्दन पन्त—कवि पन्त ने बहुत से सुन्दर एकाकी रेडियो-नाटक भी लिखे हैं। इनके दस से ऊपर एकाकी प्रकाशित हो चुके हैं। इनमें—'युग पुरुष', 'छाया', 'ज्योत्स्ना', 'मानसी', 'फूलों का देश', 'साधना', 'रजत शिखर', 'चौराहा', 'परिणीता' विशेष प्रसिद्ध हैं।

चिरजीत—आपने अनेक प्रकार के एकाकी लिखे हैं। यह अधिकतर रेडियो रूपक हैं। इनके एकाकी रोमास से रोमांचित अधिक प्रतीत होते हैं। उनमें कल्पना, भावना और माधुर्य का प्राधान्य है। अभिनेयता की दृष्टि से वे विशेष महत्त्व के हैं। आपने प्रहसनों की रचना में अच्छी ख्याति प्राप्त की है। कुछ प्रहसनों के नाम हैं—'टेलीफोन', 'दफ्तर जाते समय', 'खजाने का साँप' आदि आदि।

राजाराम शास्त्री—आपने बहुत से एकाकी लिखे हैं। विभिन्न शैलियों में हैं। इनमें से अधिकांश सामाजिक और पौराणिक कोटि के हैं। उनमें आदर्श की भावना अधिक मुखरित दिखाई पड़ती है। इनके एकाकियों में—'पत्थर की आँख', 'आखिरी घूँट', 'बादल बोला', 'सास-बहू' आदि के नाम विशेष प्रसिद्ध हैं।

अनिल कुमार—इन्होंने अधिकतर रेडियो-एकाकी लिखे हैं। इनके एकाकी अधिकतर यथार्थोन्मुख हैं। वे सामाजिक और ऐतिहासिक कोटि के हैं। इनके प्रसिद्ध एकाकियों में—'फागुन के दिन', 'निर्देशक', 'प्रजापति', 'ग्रहों का निर्णय', 'महा-माया', 'पराजय', 'घूँघट', 'मजदूर' आदि उल्लेखनीय हैं।

प्रो० कैलाशचन्द्र बृहस्पति—आपने बहुत से ध्वनि-एकाकी लिखे हैं। उनमें—'कलक', 'वर्तमान', 'अतीत', 'सास-बहू' आदि विशेष प्रसिद्ध हैं।

अन्य कलाकार—इन ध्वनि-एकाकीकारों के अतिरिक्त और भी बहुत से कलाकारों ने इस दिशा में सत्प्रयास किए हैं। ऐसे कलाकारों में भारत भूषण, प्रफुल्ल चन्द्र ओझा, गणेश प्रसाद द्विवेदी, अमृतलाल नागर आदि विशेष उल्लेखनीय हैं।

रेडियो रूपको के भेद

रेडियो-रूपको के एकाकियों के अतिरिक्त और भी कई भेद देखने में आ रहे हैं। उनमें निम्नलिखित विशेष प्रसिद्ध हैं—

- | | |
|-------------------------------|---------------------------|
| (१) संगीत रूपक या गीति नाट्य। | (४) झलकियाँ—प्रहसन। |
| (२) फीचर्स-रूपान्तर। | (५) मोनोलाग या स्वोवित्त। |
| (३) फंटेसी-भाव नाट्य। | (६) रिपोर्टाज। |

१. रेडियो संगीत रूपक—गीति-नाट्यों के अन्तर्गत रेडियो-संगीत-रूपक भी आते हैं। रेडियो गीति-नाट्यों में सामान्य गीति-नाट्यों की शास्त्रीय विशेषताओं को इतना महत्त्व नहीं दिया जाता जितना ध्वनि-मूलक अभिनय को। उनमें वे सभी विशेषताएँ पाई जाती हैं जो रेडियो एकाकियों में रहती हैं। अन्तर केवल इतना है कि रेडियो एकाकियों में गद्य का प्रयोग प्रधान रहता है जबकि रेडियो संगीत रूपको में पद्य का प्रयोग किया जाता है।

रेडियो-संगीत-रूपको की रचना करने वालों में सुमित्रानन्दन पन्त, चिरजीत और गिरजाकुमार माथुर आदि के नाम विशेष उल्लेखनीय हैं। पन्त जी के प्रसिद्ध रेडियो-संगीत-रूपको के नाम हैं—फूलों का देश, मानसी, विद्युत् वसना, रजत शिखर, शरद यामिनी आदि। इनके रेडियो-गीति-नाट्य इलाहाबाद और लखनऊ रेडियो स्टेशनों पर अधिकतर अभिनीत होते रहते हैं। चिरजीत के 'मधुमिलन', 'प्रथम दर्शन', 'जीवन साथी', 'शहनाई के आँसू', 'मेघदूत' आदि रेडियो-गीति-नाट्य विशेष प्रसिद्ध हैं। यह अधिकतर पश्चिमी ओपेरा के ढंग पर लिखे गए हैं। गिरजाकुमार के रेडियो-गीति-नाट्यों में—'मेघ की छाया', 'ऋतु सहार', 'इन्दुमती' आदि बहुत प्रसिद्ध हैं। श्री उदयशंकर भट्ट और भगवतीचरण वर्मा के रेडियो-गीति-नाट्य भी बहुत लोकप्रिय रहे हैं। सिद्धकुमार, विष्णु प्रभाकर, गिरजाकुमार माथुर आदि अन्य कलाकारों ने भी इस दिशा में सराहनीय कार्य किया है।

२. फीचर—फीचर भी एक प्रकार का रेडियो-रूपक ही है। इसमें काव्य, उपन्यास, कहानियों आदि का रूपान्तर अभिनयात्मक ढंग से व्यक्त किया जाता है। लुईमेकनीस ने इसे वास्तविकता का नाटकीकृत रूप कहा है। फीचर में कलाकार को उसी प्रकार सजग रहना पड़ता है जिस प्रकार उसे रेडियो-एकाकी रचना में जागरूक रहना पड़ता है। जिस प्रकार रेडियो एकाकी में लम्बी-चौड़ी कथावस्तु को खण्डशः इस प्रकार सजाया जाता है कि सम्पूर्ण वस्तु की भाँकी प्रस्तुत की जा सकती है। उसी प्रकार फीचर में उपन्यास आदि इस प्रकार काट-छाँट कर प्रस्तुत किए जाते हैं कि उसका आनन्द भी नष्ट न होने पावे, और पच्चीस-तीस मिनट में उसका अभिनय भी हो जावे। इसके लिए एक व्याख्याकार की आवश्यकता होती

है। वह मध्य की कथा को इस ढंग से व्यक्त करता चलता है कि कथा की रोचकता भी बनी रहती है और उसका स्पष्टीकरण भी हो जाता है। फीचर की सफलता अभिनेताओं और व्याख्याकार दोनों पर ही आश्रित रहती है।

फीचर दो प्रकार के होते हैं—(१) रूपान्तर तथा (२) स्वतन्त्र।

रूपान्तर फीचर के उदाहरण

प्रेमचन्द की कहानियों के रूपान्तर—

- | | |
|-----------------------|------------------|
| (१) शतरंज के खिलाड़ी। | (३) भक्ति-मार्ग। |
| (२) सूरदास। | (४) मनोवृत्ति। |

रवीन्द्रनाथ की कहानियों का रूपान्तर—

- | | |
|------------------|-------------|
| (१) काबुली वाला। | (२) छुट्टी। |
|------------------|-------------|

प्रसाद साहित्य—

- | | |
|--------------------|-------------|
| (१) देवरथ और दामी। | (२) इरावती। |
|--------------------|-------------|

कुछ अन्य हिन्दी रूपान्तर—

- | |
|-------------------------------------------|
| (१) मृग-जाल—अनन्त गोपाल शेवडे। |
| (२) मृग-नयनी—‘उपन्यास’ वृन्दावनलाल वर्मा। |

संस्कृत रूपान्तर—

स्वप्न वासव-दत्ता।

विदेशी साहित्य से सम्बन्धित फीचर—

- | |
|----------------------------|
| (१) समाज के स्तम्भ—इव्सन। |
| (२) प्राइड एण्ड प्रिजुडिस। |
| (३) राविन्मन क्रूयो। |

इस प्रकार और भी अनेक रेडियो रूपान्तर दिन-प्रतिदिन रेडियो पर अभिनीत किये जा रहे हैं। इस क्षेत्र में अनिलकुमार, मृङ्ग तुपकरी आदि ने बहुत काम किया है।

स्वतन्त्र फीचर्स के उदाहरण—स्वतन्त्र फीचर्स में ‘सर्वोदय’, ‘वन महोत्सव’ आदि के नाम विशेष उल्लेखनीय हैं।

३. भाव नाट्य—अंग्रेजी में इन्हें ‘फैन्टेसी’ कहते हैं। इस प्रकार के भाव-नाट्यों में कुछ निम्नलिखित विशेषताओं का होना आवश्यक होता है।

- (१) यह प्रायः प्रणय-चित्रण प्रधान होते हैं।
- (२) भावना और कल्पना की अतिरेकता होती है।
- (३) पात्र, स्वप्न या अर्द्ध-विक्षिप्तावस्था में अपनी रगीन अनुभूतियों को व्यक्त करते हैं।

(४) इसमें घटनाओं और परिस्थितियों आदि का चित्रण भावात्मक ढंग से किया जाता है।

(५) अभिनय में भावातिरेकता का, विविध प्रकार के हाव-भाव के प्रदर्शन रहते हैं।

(६) अन्तर्द्वन्द्व का अकन विशेष रूप से किया जाता है ।

प्रकार—भाव-नाट्य भी दो प्रकार के हो सकते हैं—(१) रेडियो भाव-नाट्य और (२) रंगमचीय भाव-नाट्य । प्रथम कोटि के भाव-नाट्यों के उदाहरण के रूप में विष्णु प्रभाकर-कृत 'अर्द्ध नारीश्वर', 'शलभ और ज्योति' तथा अश्व जी का 'छूटा वेटा' आदि के नाम दिए जा सकते हैं । रंगमचीय भाव-नाट्यों में उदयशकर भट्ट रचित 'विश्वामित्र' और 'मत्स्यगन्धा' विशेष प्रसिद्ध हैं ।

४ रेडियो प्रहसन और भूलकियाँ—रेडियो पर किसी सामान्य मासिक घटना की हल्की भूलक प्रस्तुत करने की प्रणाली भी है । इन्हें भूलकियाँ कहते हैं । इनके अन्तर्गत जीवन और जगत् से सम्बन्धित बातों की अभिव्यक्ति ध्वनि नाटिकाओं के रूप में प्रस्तुत की जाती है । इनका अभिनय प्रायः एक प्रवक्ता के माध्यम से प्रस्तुत किया जाता है । यह अधिकतर हास्य और व्यंग प्रधान होती है ।

इस कोटि की भूलकियाँ लिखने वालों में उपेन्द्रनाथ अश्व, चिरजीत, वृहस्पति, प्रभाकर माचवे, जयनाथ नलिन, भृङ्ग तुपकरी, रामचन्द्र तिवारी, अमृतलाल नागर, आदि के नाम विशेष रूप से लिये जा सकते हैं । अश्व जी की 'पर्दा उठाओ, पर्दा-गिराओ', 'मसखरेबाजों का स्वर्ग', 'कस्वे के क्रिकेट क्लब का उद्घाटन' आदि भूलकियाँ सुन्दर प्रहसनात्मक भूलकियाँ हैं ।

५ स्वोक्ति नाटक—स्वोक्ति नाटक एक-पात्री नाटक होते हैं । यह मूलतः रेडियो रूपक ही, किन्तु रंगमंच पर भी अभिनीत किए जा सकते हैं । इसकी विशेषता यह है कि या तो एक ही पात्र विविध पात्रों का अभिनय करता है, या पात्र के अन्तर्द्वन्द्व का चित्रण किया जाता है । इसके अभिनय की सूचिका ध्वनि हुआ करती है । एक ही व्यक्ति विविध प्रकार की ध्वनियों का अनुकरण कर अनेक पात्रों का अभिनय करने में समर्थ होता है । इन नाटकों में व्यंग और हास की प्रधानता रहती है । इस दिशा में कई कलाकारों ने प्रयोग किए हैं । इसकी रचना का श्रीगणेश सम्भवतः सेठ गोविन्ददास ने 'चतुष्पथ' लिखकर किया था । विष्णु प्रभाकर के 'सडक', 'घुआँ', 'नही, नही, नही' नाटक भी स्वोक्ति नाटक हैं । रामवृक्ष बेनीपुरी, प्रभाकर माचवे, जगदीशचन्द्र माथुर, उदयशकर भट्ट, कर्तारसिंह दुग्गल आदि ने भी इस दिशा में अनुकरणीय प्रयोग किए हैं ।

६. रिपोर्ताज—इसको मैं नाट्य-रूप नहीं मानता । क्योंकि इसमें नाटकीयता होती हुए भी अभिनेयता नहीं होती । अभिनेयता-रहित अभिव्यक्ति को नाट्य रूप नहीं माना जा सकता । यह वर्णन का स्वतन्त्र साहित्यिक रूप है । कभी तो इसका रूप शुद्ध गद्य में होता है और कभी गद्य-पद्य दोनों में दिखाई पड़ते हैं । कभी केवल पद्य की छटा रहती है । किन्तु अधिकतर गद्य रूप ही मिलता है । इधर १५-२० वर्षों में बहुत सी रिपोर्ताज लिखी गई हैं । इनकी अपनी एक शिल्प-विधि है । उसका स्पष्टीकरण स्वतन्त्र रूप से करेंगे ।

संक्षेप में आजकल यही नाट्य-रूप विकसित हो रहे हैं । इनमें से अधिकांश के रूपों में अभी स्थिरता नहीं आ पाई है । अतः इनके शास्त्रीय स्वरूप पर भी बहुत अधिक नहीं लिखा जा रहा है ।

निबन्ध

रूप और परिभाषा—निबन्ध का वर्तमान रूप बहुत अर्वाचीन है। प्राचीन काल में लेखकों की प्रवृत्ति गद्य-विधान की ओर बहुत कम थी। यही कारण है कि निबन्ध का प्रयोग पद्यमय रचनाओं के लिए भी होता था, किन्तु अब वह एक प्रकार का गद्य-विधान ही माना जाता है। रामचन्द्र शुक्ल ने लिखा है—“निबन्ध गद्य की कसौटी है।” दूसरे शब्दों में यदि कहना चाहे तो कह सकते हैं कि निबन्ध गद्य का सुन्दरतम बौद्धिक विधान है। संस्कृत में निबन्ध के पर्यायवाची के रूप में कई शब्द पाए जाते हैं। इनमें गद्य-विधान, ‘लेख’ और ‘प्रबन्ध’ विशेष विचारणीय हैं। ‘गद्य-विधान’ स्पष्ट ही गद्य में लिखे गए माहित्य के किसी भी स्वरूप के लिए प्रयुक्त किया जा सकता है। इसलिए उसे हम निबन्ध का पर्यायवाची नहीं मान सकते। ‘लेख’ शब्द अवश्य ऐसा है जो अपनी विस्तृत व्यापकता के कारण निबन्ध का पर्यायवाची भी माना जा सकता है। ‘प्रबन्ध’ शब्द भी बहुत प्रचलित है। वास्तव में हिन्दी में इसका प्रयोग विस्तृत आलोचनात्मक निबन्ध के लिए ही किया गया है। रामचन्द्र शुक्ल ने सूर, तुलसी, जायसी आदि पर लिखी गई आलोचनाओं को प्रबन्ध ही कहा है।

निबन्ध का आधुनिक रूप बहुत कुछ पाश्चात्य है। अंग्रेजी निबन्ध के लिए Essay शब्द का प्रयोग किया जाता है, Essay से मिलते-जुलते अंग्रेजी में और भी कई गद्य-विधान दिखाई पड़ते हैं, जैसे article, thesis treatise आदि। वास्तव में Essay इन सबसे भिन्न गद्य-विधान है। बोरसफोल्ड ने इनके विभेद को सुन्दर शब्दों में स्पष्ट किया है। हिन्दी में जो प्रबन्ध और निबन्ध में भेद माना जाता है Essay और treatise में लगभग वही अन्तर है। thesis अत्यन्त खोज-पूर्ण treatise को कहते हैं। अतएव निबन्ध से यह भी भिन्न हुई। निबन्ध के स्वरूप को स्पष्ट करने का प्रयत्न अनेक अंग्रेज विद्वानों ने किया है। इन विद्वानों में जॉनसन, एलेक्जेंडर स्मिथ, हालवर्ड और हिल आदि विद्वान् विशेष उल्लेखनीय हैं। इनके अतिरिक्त विविध कोषों ने भी Essay के रूप को स्पष्ट करने की चेष्टा की है। यहाँ पर कुछ प्रमुख परिभाषाओं का निर्देश कर देना अनुचित न होगा। जॉनसन ने Essay की परिभाषा इस प्रकार दी है—

“A loose sally of mind and irregular indigested piece of literature not a regular and orderly performance of literature”

अर्थात् निबन्ध मन की उच्छृंखल स्थिति की साहित्यिक अभिव्यक्ति है।

Alaxander Smith ने अपने "On the writing of essay" नामक लख में Essay का स्वरूप विवेचन इस प्रकार किया है—

"The essay as a literary form resembles the lyric in so far as it is moulded by some central mood, whimsical, serious or satirical Give the mood and the essay from the first sentence to the last grows around it as the cocoon grows around the silk worm "

अर्थात् निबन्ध-प्रगीत-काव्य से इस बात में बहुत साम्य रखता है कि प्रगीत-काव्य की भाँति यह भी किसी व्यक्तिगत अनुभूति या मानसिक परिस्थिति विशेष से चाहे वह सनकपूर्ण हो, गम्भीर हो, या व्यंग्यात्मक हो, सम्बन्धित रहता है। जिस प्रकार मिल्क के कीड़े के चारों ओर कोकून घिर जाता है उसी तरह से उस मानसिक स्थिति को केन्द्रित कर निबन्ध लिखा जाता है। Hallward और Hull नामक विद्वानों ने Essay के रूप को इस प्रकार स्पष्ट करने की चेष्टा की है—

"The essay proper or literary essay is not merely a short analysis of a subject, nor a mere epitome, but rather a picture of wandering minds affected for the moment by the subject with which he is dealing Its most distinctive feature is the egoistical element

अर्थात् साहित्यिक निबन्ध किसी विषय का केवल सक्षिप्तीकरण नहीं होता बल्कि उमे हम लेखक के मस्तिष्क में उदभूत वस्तु विशेष के प्रति उत्पन्न प्रतिक्रियात्मक चित्र की अभिव्यक्ति कह सकते हैं। इसका सबसे प्रमुख विशेषता वैयक्तिकता होती है।

इसी प्रकार अंग्रेजी में निबन्ध की ओर भी परिभाषाएँ मिलती हैं। उन समस्त परिभाषाओं पर विचार करते हुए Hallward और Hull नामक विद्वानों ने Lamb's Essays नामक अंग्रेजी पुस्तक की भूमिका में उसकी कुछ ऐसी प्रमुख विशेषताओं का निर्देश किया है जो उसे अन्य साहित्यिक विधानों से अलग करती हैं। वे विशेषताएँ संक्षेप में इस प्रकार हैं—

(१) निबन्ध एक छोटी सी रचना होती है। अंग्रेजी में प्राचीन काल में कभी-कभी चार सौ या पाँच सौ पृष्ठों की रचनाओं तक को निबन्ध का नाम दिया गया था। लॉक की Essay on Human Understanding ऐसी ही रचना है। किन्तु अब निबन्ध उसी लघु रचना को कहते हैं जो किसी भी अवकाश के समय सरलता से पढ़ी जा सके और मस्तिष्क में रखी जा सके।

(२) इसमें बहुत सी बातों का संग्रह किया जा सकता है, किसी सिद्धान्त विशेष का प्रतिपादन नहीं। निबन्ध का कार्य किसी बात को सिद्ध करना नहीं, बल्कि ध्वनित करना होता है। यह ध्वनन भी चित्रात्मक शैली में किया जाना चाहिए, वर्णनात्मक शैली में नहीं।

(३) निबन्ध को किसी एक विचार या भाव पर ही केन्द्रित रहना चाहिए। यह केन्द्रीकरण कलात्मक ढंग से किया जाना चाहिए। जॉनसन के मत का खण्डन करते हुए उपर्युक्त विद्वानों ने निबन्ध में व्यर्थ की बातों का अव्यवस्थित वर्णन

अनावश्यक माना है। कलापूर्णता और आत्मनिर्भरता निबन्ध की प्रधान विशेषताएँ हैं।

(४) निबन्ध में जिस विषय का विवेचन किया गया हो उस पर लेखक अपने विचार स्वतन्त्रता से व्यक्त कर सकता है, किन्तु वह अपने विचारों को पाठकों पर बलात् लाद नहीं सकता।

(५) कविता के समान निबन्ध में भी बुद्धि की अपेक्षा हृदय को प्रभावित करने की क्षमता विशेष होनी चाहिए। इसके लिए लेखक मूर्ति विधान का आश्रय ले सकता है।

(६) निबन्ध की अभिव्यक्ति विचारहीनतामय नहीं प्रतीत होनी चाहिए। साथ ही साथ ऐसा हो कि उसकी रचना बड़े चिन्तन और मनन के बाद की गई भी प्रतीत न हो। स्वतन्त्र विचारों को निर्बाध रूप में अभिव्यक्त करना ही निबन्ध का लक्ष्य होता है।

इन विशेषताओं के अतिरिक्त आधुनिक निबन्धों में कुछ और विशेषताएँ भी होती हैं।

उममें लेखक के निजीपन और व्यक्तित्व की अभिव्यक्ति रहती है। हडसन ने इसी बात की ओर संकेत करते हुए लिखा है—“The true essay is essentially personal” उमने। treatise और essay के मौलिक अन्तर की समझाते हुए इस बात पर और भी अधिक बल दिया है। उसके मतानुसार निबन्ध का Subjective होना नितान्त आवश्यक होता है, किन्तु ‘treatise’ objective रचना होती है।

इससे ही मिलती-जुलती परिभाषा आचार्य शुक्ल की है—

‘आधुनिक लक्षणों के अनुसार निबन्ध उसी को कहना चाहिए जिसमें व्यक्तित्व अर्थात् व्यक्तिगत विशेषता हो। बात तो ठीक है। यदि ठीक तरह से समझी जाय। व्यक्तिगत विशेषता का यह मतलब नहीं कि उसके प्रदर्शन के लिए विचारों की गूखला रखी ही न जाय या जान-बूझकर जगह-जगह में तोड़ दी जाय।’

“निबन्ध लेखक अपने मन की प्रवृत्ति के अनुसार स्वच्छन्द गति से उधर-उधर छूटी हुई सूत्र शाखाओं पर विचारता हुआ चलता है। यही उनकी अर्थ सम्बन्धी व्यक्तिगत विशेषता है।”

“निबन्ध लेखक जिधर चलता है उधर अपनी सम्पूर्ण मानसिक सत्ता अर्थात् बुद्धि और भावात्मक हृदय दोनों लिये हुए रहता है। निबन्ध विचार के जनक मातेन ने भी It is myself I portray लिखकर इसी बात का समर्थन किया है। यँकर ने निबन्ध को परपेचुअल टाकर (Perpetual Talker) कहकर इसी वैशिष्ट्य का संकेत किया है। उसने पूरा रूपक स्पष्ट करते हुए लिखा है—

“In course of his volubility the perpetual speaker must of necessarily lay bare his own weakness, vanities and peculiarities”

अर्थात् वह अपनी वाचालता के अन्तराल में अपनी दुर्बलताओं, विचित्रताओं, स्वाभिमान की चेतनाओं आदि को विवृत कर देता है। इसका अर्थ यह है कि

कार को अपनी दुर्बलताएँ सहर्ष स्वीकार करनी पड़ती है। इसी भाव से प्रेरित होकर श्री डबल्यू० ऐल० फ़ैल्प्स ने निबन्ध की स्वीकारात्मक विशेषताओं पर ही प्रकाश डाला है—

“It is an intimate confessional style of composition where the writer takes the reader into confidence and talks as if to any one listener, talks to about things often essentially trivial and yet making them for the moment interesting by the charm of speakers manner”

अर्थात् वह एक नितान्त स्वीकारात्मक रचना-शैली है, जिसमें लेखक पाठक को अपने विश्वास का पात्र बनाकर इस प्रकार वात्सलाप करता है, मानो वह एक श्रोता हो। वह सामान्य तत्त्वों के सम्बन्ध में भी इस प्रकार बातें करता है जैसे कि वह बहुत ही महत्त्व एवं सुरुचिपूर्ण हो। वह उसमें वक्तृता-मनोभावों में रोचकता की प्रतिष्ठा करता है। गर्डनर महोदय ने निबन्ध के वर्ण्य-विषय में अपने विचार प्रकट करते हुए निबन्ध की वैयक्तिकता पर ही बल दिया है—

“It is not so much that you have something you want to say as that you must say something And after all what does the subject matter Any peg will do to hang your hat on That hat is the king”—(From *On Catching the Brain* A G Gardner)

अर्थात् निबन्ध-लेखन में विषय महत्त्वपूर्ण है या नहीं, इस बात पर विचार करने की आवश्यकता नहीं होती। उसका विषय कोई भी मामूली पदार्थ हो सकता है।

निबन्ध की वैयक्तिकता ने उसे पूर्ण स्वानुभूतिमूलक विधा बना दिया है। हडसन ने जब निबन्ध और ट्रीटाइज का भेद स्पष्ट करने का प्रयास किया, तब उसने यह लिखा है कि निबन्ध विषयीगत विधा है और ट्रीटाइज विषयगत रचना है।

निबन्ध की इस विषयीगतता ने उसे गीति-काव्य के समीप ला पटका है। ऐलेकजेन्डर स्मिथ ने निबन्ध के स्वरूप को स्पष्ट करते हुए उसकी इसी विशेषता पर बल दिया है—

“The essay as a literary form resembles the lyric in so far as it is moulded by some central mood, whimsical, serious or satirical Give the mood and the essay from the first sentence to the last, grows around it as the cocoon grows around the silk worm”

अर्थात् निबन्ध साहित्यिक विधा के रूप में गीत के अधिक समीप है। गीत के सदृश ही इसका मूल भाव किसी की मीज से प्रेरित होता है। मन की मीज पैदा हुई कि निबन्ध लिखा गया। मन की मीज के चारों ओर निबन्ध इसी प्रकार विकसित होता जाता है जिस प्रकार रेशम के कीड़े के चारों ओर कोकून पैदा होता है।

अगर निबन्ध और गीत के अन्तर को एक शब्द में स्पष्ट करना चाहे तो कह सकते हैं कि निबन्ध का प्राण हास्य और व्यंग होता है और गीत का भावना-

जनित मामिकता । दोनों में एक अन्तर और निर्दिष्ट किया जा सकता है । गीत का विषय अधिकतर उदात्त ही होता है, किन्तु निबन्ध उदात्त और अनुदात्त सभी प्रकार के विषयों पर लिखा जा सकता है ।

हिन्दी विद्वानों के निबन्ध के सम्बन्ध में दृष्टिकोण

आचार्य रामचन्द्र शुक्ल का मत—हिन्दी विद्वानों में निबन्ध के सम्बन्ध में आचार्य रामचन्द्र शुक्ल का मत विशेष महत्त्व का है । उनके ऊपर पाश्चात्य विद्वानों की पूरी-पूरी छाप है । उन्होंने भी उन्हीं के अनुकरण पर निबन्ध को अधिकतर लेखक के व्यक्तित्व का प्रतिबिम्ब ही व्यजित करने का प्रयास किया है । उन्होंने इस सम्बन्ध में लिखा है—

“आधुनिक लक्षणों के अनुसार निबन्ध उसी को कहना चाहिए जिसमें व्यक्तित्व अर्थात् व्यक्तिगत विशेषताएँ हों । बात तो ठीक है, यदि ठीक तरह से समझी जाय । व्यक्तिगत विशेषता का यह मतलब नहीं कि उसके प्रदर्शन के लिए विचारों की शृंखला रखी ही न जाय, या जान-बूझकर जगह-जगह से तोड़ दी जाय ।”

×

×

×

निबन्ध-लेखक अपने मन की प्रवृत्ति के अनुसार स्वच्छन्द गति से इधर-उधर छूटी हुई मूत्र-शाखाओं पर विचरता चलता है । यही उसकी अर्थ-सम्बन्धी व्यक्तिगत विशेषता है ।”

×

×

×

“निबन्ध-लेखक जिधर चलता है, उधर अपनी सम्पूर्ण मानसिक सत्ता, अर्थात् बुद्धि और भावात्मक हृदय दोनों को साथ लिये रहता है ।”

एक अन्य मत—विजयशंकर भल्ल उदीयमान लेखक हैं । उन्होंने भी निबन्ध के स्वरूप पर प्रकाश डालने की चेष्टा की है । वे लिखते हैं—“निबन्धकार समाज का भाष्यकार और आलोचक भी होता है ।” इसलिए सामाजिक परिस्थितियों का जैसा भी भाव और स्पष्ट प्रभाव निबन्धों पर दिखाई पड़ता है, वैसा अन्य साहित्यिक रूपों पर नहीं । निबन्धकार बाह्य जगत् से प्राप्त अपनी संवेदनाओं को गोप्य ही कम से कम परिवर्तित रूप में यथामन्भव अन्य साहित्यिक रूपों की अपेक्षा अधिक स्पष्टता से अपनी रचनाओं द्वारा प्रस्तुत करता है । उसका और पाठक का इतना सीधा सम्बन्ध होता है कि शैलीगत साज-सज्जा और कलात्मकता प्रदर्शित करने का उसे अधिक अवसर नहीं मिलता । अवश्य ही यह बात नैसर्गिक निबन्ध-लेखक के लिए कही जा सकती है ।

×

×

×

“इसका शरीर बड़ा लचीला और लेखक की सुविधा के अनुसार बराबर मुड़ जाता है ।”

समस्त मनीषी की भावना और मानव दृष्टिकोण

उपलब्धता मनीषा परिभाषा का एक अत्यन्त महत्वपूर्ण अंग है। यह एक ऐसा मानक है, जो हमें उस मनीषा के प्रतिपादन की तुलना करने का होता है। मानव में विचार की यह भावना है कि विचार है। वेद का अर्थ है। जो भी है, उपलब्धता मनीषा का अर्थ है। यह एक ऐसा मानक है, जो हमें उस मनीषा के प्रतिपादन की तुलना करने का होता है।

‘विचार यह एक ऐसा मानक है, जो हमें उस मनीषा के प्रतिपादन की तुलना करने का होता है। यह एक ऐसा मानक है, जो हमें उस मनीषा के प्रतिपादन की तुलना करने का होता है। यह एक ऐसा मानक है, जो हमें उस मनीषा के प्रतिपादन की तुलना करने का होता है।’

निबन्ध या साहित्य में स्थान

साहित्य में विचार का क्या स्थान है, इस बात की दृष्टि जी ने मनुष्य की नीति में छोड़ दे दी है। यह एक ऐसा मानक है, जो हमें उस मनीषा के प्रतिपादन की तुलना करने का होता है। यह एक ऐसा मानक है, जो हमें उस मनीषा के प्रतिपादन की तुलना करने का होता है। यह एक ऐसा मानक है, जो हमें उस मनीषा के प्रतिपादन की तुलना करने का होता है।

समताएँ—निबन्ध और प्रगीत काव्य में निम्न समानताएँ हैं—

(१) प्रगीत-काव्य के समान ही निबन्ध भी एक केन्द्रिक मानसिक दशा से ही प्रेरित माना जाता है।

(२) प्रगीत के ही समान इसमें लेखक का निजीपन और व्यक्तित्व अत्यन्त रहता है।

(३) प्रगीत के ही समान इसका कार्य भी हृदय और बुद्धि का क्षणिक रजन करना है, किसी गूढ़ सिद्धान्त का श्रुतलावद्ध प्रतिपादन नहीं।

विषमताएँ—निबन्ध और प्रगीत-काव्य में निम्नलिखित विषमताएँ प्रत्यक्ष दिखाई पड़ती हैं—

(१) निबन्ध गद्य-विधान है, प्रगीत-काव्य की अभिव्यक्ति अधिकतर पद्य में हुआ करती है।

(२) निबन्ध का कार्य बुद्धि और हृदय दोनों की परितुष्टि करना होता है, चाहे वह परितुष्टि क्षणिक ही क्यों न हो, किन्तु प्रगीत-काव्य हमारे हृदय का ही रजन अधिक करता है।

इस प्रकार उपर्युक्त विषयताओं के प्रकाश में हम कह सकते हैं कि निबन्ध-प्रगीत-काव्य से साम्य रखते हुए भी एक भिन्न साहित्यिक रूप हैं।

गद्य क्षेत्र में निबन्ध से मिलते-जुलते कई साहित्यिक रूप दिखाई पड़ते हैं। उनमें एक treatise या प्रबन्ध है।

निबन्ध और प्रबन्ध में प्रत्यक्ष रूप से बहुत साम्य दिखाई देते हुए भी विभेद है।

समस्याएँ—दोनों में किसी वस्तु का चित्रण और वर्णन वैयक्तिक दृष्टिकोण से ही किया जाता है, हृदय की पूरी अभिव्यक्ति मिलती है।

विषयताएँ—(१) गद्य-गीत में हमें भावना की ही अतिरेकता मिलती है, किसी वस्तु की भावात्मक प्रतिक्रिया कल्पना की ऊँची उड़ान के साथ चमत्कारपूर्ण काव्यमयी शैली में लिखी जाने के कारण गद्यगीत कहलाती है, किन्तु निबन्ध में भावना के साथ-साथ विचारों का भी सगुम्फन किया जाता है। निबन्ध में कल्पना को उतना महत्त्व नहीं दिया जाता जितना तर्कना को। निबन्ध की शैली भी उतनी काव्यत्व-पूर्ण नहीं होती जितनी गद्यगीत की होती है। अतः स्पष्ट है कि गद्यगीत निबन्ध से भिन्न होता है। इस प्रकार निबन्ध साहित्य का एक स्वतन्त्र गद्यस्वरूप सिद्ध होता है। कहानी, उपन्यास, जीवनी आदि गद्य विधानों से इसका कोई सम्बन्ध नहीं है। इसी लिए हमने उन सबके साम्य और वैषम्य का निर्देश करने की चेष्टा नहीं की है।

निबन्ध के स्थूल रूप से दो प्रकार दिखाई पड़ते हैं—एक साहित्यिक, दूसरा उपयोगी।

आजकल वैज्ञानिक, आर्थिक, सामाजिक, राजनीतिक विषयों पर भी निबन्ध के सदृश गद्य विधान देखे जाते हैं। किन्तु यह गद्य-विधान साहित्यिक निबन्धों से कई बातों में भिन्न होते हैं। संक्षेप में वे बातें इस प्रकार हैं—

(१) इनमें काव्यत्व और साहित्यिकता उस मात्रा में नहीं मिलती जिस मात्रा में उपर्युक्त उपयोगी गद्य-विधानों में मिलती है।

(२) इसमें लेखक का निजीपन और व्यक्तित्व प्रतिबिम्बित नहीं हो पाता जैसा कि साहित्यिक निबन्धों में प्रायः प्रतिबिम्बित दिखाई पड़ता है।

(३) यह अधिकतर विषय प्रतिपादन की दृष्टि से विषयगत ही होते हैं, निबन्ध के समान विषयीगत नहीं होते। इन कारणों से हम इन उपयोगी विषयों पर लिखे गये निबन्ध के न आकार वाले गद्य-विधानों को सीधा-सादा लेख या Article का नाम देंगे। Article में अंग्रेजी परिभाषा बहुत कुछ इसी कोटि के निबन्धों की दृष्टि में रखकर दी गई है।

“A literary composition forming an independent portion of a Magazine, newspaper or encyclopaedia, etc.”

अतः स्पष्ट है कि हम आलोचना, राजनीति, समाज, धर्म, विज्ञान आदि विषयों में सम्बन्धित गद्य-विधानों को निबन्ध की कोटि में न रखकर लेख का अभिवान देंगे।

विषयमताएँ - (१) दोनों में पूरी विभेद है जो कि एक व्यापक और सामान्य में होता है, अर्थात् निबन्ध में किसी बात का पर्याप्त आलोचनात्मक और सर्वोपरि विवेचन नर होता है, किन्तु प्रबन्ध में साफ, स्पष्ट और व्यवस्थित समूह विषय का प्रतिपादन और विवेचन दिया जाता है।

(२) निबन्ध में विषय के प्रतिपादन की अनिवार्यता अधिक पाई जाती है किन्तु प्रबन्ध में सामान्यतः वस्तु की प्रभावता रहती है। हमारे देश में हम का कह सकते हैं कि निबन्ध विषयगत रचना होती है, और प्रबन्ध विवेचना रचना।

(३) निबन्ध साधारण में छोटा और संक्षिप्त होता है प्रबन्ध किन्तु और बड़ा होता है।

(४) निबन्ध में किसी भी विषय के प्रति केवल एक ही दृष्टिकोण प्रगट रहता है किन्तु प्रबन्ध में विविध विद्वानों की सम्मति या विरोध के विवेचन भी किया जा सकता है।

(५) हिन्दी में *treatise* और *essay* में बहुत अन्तर पूरी समझा जाता है। सुतन्त्री ने मूरदान आदि पर लिगे गए मधो प्रबन्ध की आलोचनात्मक विवेचन कहा है। हमें एक बात साफ स्पष्ट है कि जब विवेचन के पक्षिका दृष्टिकोणों में उदासीन होकर सातत्य आलोचना का साथ करो रहता है तब उसे आलोचनात्मक निबन्ध या हमारे देश में प्रबन्ध कह सकते हैं।

Treatise के समान गद्य का एक विषय भूमि के नाम में भी प्रसिद्ध है यह भी एक प्रकार की *treatise* ही होती है। दोनों में अन्तर उतना ही है कि *thesis* किसी डिप्लोमा आदि के लिए लिखी जाती है और अधिक गंभीर होती है। अंग्रेजी कोषों में भी *thesis* की व्याख्या इस प्रकार दी गई है—

“An essay or description written upon a specific or definite theme especially as essay presented by a candidate for diploma or degree”

साधारणतया निबन्ध और *thesis* में वे ही समानताएँ और विषमताएँ देखी जाती हैं जो *treatise* और निबन्ध में है।

निबन्ध से मिलता-जुलता एक साहित्यिक रूप और है, वह है गद्यगीत। ऊपर हम अभी निबन्ध में प्रगीतत्व विशेषता का होना अनिवार्य बतला चुके हैं। गद्यगीत भी प्रगीतत्व-प्रधान गद्य-विधान है। किन्तु दोनों में फिर भी कुछ समानताएँ और विषमताएँ हैं। मक्षेप में वे इस प्रकार हैं—

पाश्चात्य विद्वानों द्वारा दिए गए उनके स्वरूप और अन्तर का संकेत कर देना आवश्यक है। अंग्रेजी परिभाषा इस प्रकार मिलती है—

A written composition on particular subject in which its principles are discussed or explained A treatise implies more form and method an essay treatise

और निबन्ध के विभेद के सम्बन्ध में वर्सफोल्ड ने इस प्रकार लिखा है—

The essay stands to the treatise in the relation of a sketch to a finished painting and it has the same kind of merit as a sketch from the nature. Just as a sketch is a record of direct and immediate impression received by the mind of the painter from the study of natural objects made on the spot. So the essay should contain impression received by the mind of the writer when it has been brought fresh to the consideration of any body of facts.

एक दूसरे स्थान पर Worsfold ने essay तथा treatise अन्तर का इस प्रकार स्पष्ट किया है—

The essay is distinguished by the brevity of its external form and by the presence of the element of reflection. It treats subject from a single point of view and permits the personal characteristic of the writer to assume a greater prominence than is permitted in the regular and complete treatment of the same subject in a treatise or book.

अर्थात् निबन्ध अपने बाह्य रूप की संक्षिप्तता और विचारात्मकता के कारण स्पष्ट हो जाता है। इसमें विषयों का विवेचन केवल एक ही दृष्टि से होता है। वह लेखक के व्यक्तित्व के छाप की गहराई है। यह विशेषता अन्य प्रकार की पुस्तक या प्रबन्ध में नहीं पाई जाती।

इस अवतरण से निबन्ध और ट्रीटाइज का भेद स्पष्ट प्रगट है।

हिन्दी निबन्ध साहित्य का विकास

निबन्ध साहित्य को हम निम्नलिखित युगों में बाँट सकते हैं।

(१) भारतेन्दु युग।

(२) द्विवेदी युग।

(३) शुक्ल युग।

(४) वर्तमान प्रवृत्तियाँ।

भारतेन्दु युग—भारतेन्दु युग से ही हिन्दी साहित्य की निबन्ध परम्परा का श्रीगणेश हुआ। इस युग के निबन्धों में प्रारम्भिक युग का होने के कारण अनेक नवीनताओं के साथ-साथ कुछ दोष भी मिलते हैं। डॉ० वाण्योय ने अपने 'प्राधुनिक हिन्दी साहित्य' में इस युग के निबन्धों की निबन्ध न कहकर लेख ही कहा है। भारतेन्दु हरिश्चन्द्र, बद्रीनारायण चौधरी, जगमोहनमिश्र, अम्बिकादत्त व्यास, राधाचरण गोस्वामी, गोविन्द नारायण मिश्र आदि अनेक लेखकों की ऐसी रचनाएँ मिलती हैं जिनमें निबन्ध के कुछ लक्षण अवश्य मिल जाते हैं। किन्तु उन्हें निबन्ध न कहकर लेख कहना ही अधिक युक्तिमत्त होगा। उन्होंने उन्नीसवीं शताब्दी के उत्तरार्द्ध में निबन्ध-रचना का वास्तविक रूप बालकृष्ण भट्ट और प्रताप नारायण मिश्र की रचनाओं में माना है।

इस युग के निबन्धों की कुछ सामान्य प्रवृत्तियाँ इस प्रकार हैं—

(१) इस काल के निबन्धों में व्याख्या मौल्य नहीं मिलता। वाक्यविन्यास में भी व्याकरण आदि की अशुद्धियाँ पाई जाती हैं।

(२) वास्तव में यह निबन्ध निबन्ध न होकर लेख ही होते थे।

(३) डॉ० सत्येन्द्र ने इस काल के निबन्ध-साहित्य की रूपरेखा पत्र-रचना में सम्बन्धित मानी है। वह लिखते हैं कि यह सभी निबन्ध माधारण— किन्तु सामयिक समस्या पर नोटवत् है, जिनमें स्वतन्त्र निबन्ध-कला के बीज पैदा हो गए हैं। अठारवीं शताब्दी में अंग्रेजी निबन्ध भी पत्र-कला के साथ आगे बढ़े थे।

(४) उन्नीसवीं शताब्दी के उत्तरार्द्ध की निबन्ध रचनाएँ मग्न रूप में नहीं मिलती वे विभिन्न पत्र-पत्रिकाओं में ही दिखाई पड़ती हैं। पुस्तक रूप में प्रकाशित न होने के कारण अधिकांश सामग्री प्राप्त नहीं है।

(५) अनेक सामान्य विषयों पर जैसे वृद्ध, भीह, आँग आदि पर छोटे-छोटे निबन्ध लिखे गए।

(६) इन स्थायी विषयों के साथ सामाजिक जीवन-सम्बन्धी ऋतुचर्या, पर्व-त्यौहार आदि पर भी साहित्यिक निबन्ध लिखे गए। इन लेखों में देश की परम्परागत भावनाओं और उमंगों का प्रतिबिम्ब रहता था।

(७) ये लेख ग्रन्थ रूप में प्रकाशित नहीं हुए थे। मासिक पत्रों के निबन्धों जैसे लेख यथार्थ में बड़े ग्रन्थ के ही भाग हैं। अतः इस काल के निबन्धों में भी दो प्रकार के रूप मिलते हैं—

(क) ग्रन्थ-रचना की शैली से एक तटस्थ भाव गाम्भीर्य लिखे हुए।

(ख) स्फुट विचारों में विनोदात्मकता, रूपकत्व तथा व्यक्तिगत भाव सस्पष्टता से युक्त निबन्ध।

(८) हास्य विनोद-मुहावरे के प्रयोग आदि की ओर लेखकों की विशेष रुचि पाई जाती है।

इस युग के प्रमुख लेखक भारतेन्दु हरिश्चन्द्र, बालकृष्ण भट्ट, पण्डित प्रतापनारायण मिश्र, ५० बद्रीनारायण चौधरी प्रेमधन, ५० अम्बिकाप्रसाद व्यास, माधवप्रसाद मिश्र, ५० राधाचरण गोस्वामी और बालमुकुन्द गुप्त हैं।

इन लेखकों की अपनी वैयक्तिक विशेषताएँ हैं, किन्तु समष्टि रूप में समाज सुधार और देश-भक्ति इस युग के व्यापक गुण हैं। इनकी पक्तियों में काव्यानन्द आता है, जैसे 'जहाँ गीत गोविन्द है वही वैष्णव गोष्ठी है, वही रसिक समाज है, वही वृन्दावन है, इत्यादि।' चन्द्रोदय नामक निबन्ध में उत्प्रेक्षा के साथ भाव और भाषा का सामञ्जस्य मिलता है।

भारतेन्दु हरिश्चन्द्र—नाटकों के समान इनके निबन्धों में शैलीगत व्यावहारिक-पन और भाषा की स्थिरता नहीं आ सकी है। काश्मीर कुसुम, वैष्णव सर्वस्व, चरितावली, सूरदास, जयदेव, कबीर आदि निबन्धों में धार्मिक आवेश और देश-प्रेम

की भावना ही दिखाई पड़ती है। कुछ निबन्धों में अवश्य साहित्य-सौन्दर्य मिलता है। जनाव, आफत जैसे उर्दू के तद्भव शब्दों तथा करे, हेतू, धिर, जैसे पण्डिताऊ शब्दों का प्रयोग किया है। अपूर्व स्वप्न शीपंक निबन्ध में हास्य का सुन्दर प्रयोग मिलता है।

भापा को सरल बनाने के लिए ग्रामीण शब्दों का भी प्रयोग किया गया है। भापा के इस सामान्य रूप के कारण उनकी निबन्ध-कला में अस्थिरता, अपरिपक्वता, पूर्वापन, ब्रजभाषापन और पण्डिताऊपन आ गया है। परन्तु उनकी प्रसंगोपयुक्त, मनोरञ्जक, व्यावहारिक, रोचक और द्रुतगामिनी भाषा कहावतों एवं मुहावरों के सुन्दर प्रयोग उनकी शैली की श्रीवृद्धि में बहुत सहायक हैं।

बालकृष्ण भट्ट—हिन्दी के प्रारम्भिक निबन्ध-लेखकों में इनका महत्त्वपूर्ण स्थान है। इनके निबन्ध कई कोटियों के हैं—

(१) विचित्र विषयों पर लिखे गए निबन्ध, जैसे 'भकुआ कौन कौन है'।

(२) सम-सामयिक विषयों पर लिखे गए निबन्ध, जैसे 'पुरातन और नवीन सम्यता'।

(३) काल्पनिक निबन्ध जैसे, 'आसू', 'चन्द्रोदय'।

(४) गम्भीर तथा शिक्षाप्रद निबन्ध जैसे 'आत्मनिर्भरता', 'माता का स्नेह' आदि।

(५) सामाजिक और राजनीतिक निबन्ध—अनेक निबन्धों के रूप में लिखी हुई जीवनियाँ भी इसी कोटि में आती हैं जैसे 'शकराचार्य' और 'गुरु नानकदेव'।

(६) भावात्मक निबन्ध—जैसे 'कल्पना'। इनमें रस और भाव की व्यञ्जना मिलती है।

इन निबन्धों को दृष्टि में रखते हुए भट्टजी की निबन्ध सम्बन्धी प्रमुख विशेषताएँ इस प्रकार निदिष्ट की जा सकती हैं—

(१) राजा शिवप्रसाद, भारतेन्दु, लक्ष्मणसिंह आदि तत्कालीन प्रमुख लेखकों की भाषा के रूप भट्टजी में मिलते हैं।

(२) शैली की दृष्टि से भट्टजी के निबन्ध संस्कृत-शैली के अन्तर्गत रखे जा सकते हैं। यद्यपि उन्होंने उर्दू और अंग्रेजी के शब्दों का भी प्रयोग किया है परन्तु ऐसा उन्होंने हिन्दी को व्यापक रूप देने और भाव-प्रकाशन में सुगमता लाने के लिए ही किया है। उन्होंने 'सुन्दरापा', 'मरपच' आदि कुछ नए शब्द भी गढ़े हैं।

(३) भाषा को सुगम, बोधगम्य और सरस बनाने के लिए उसे व्यावहारिक और व्यापक रूप दिया है।

(४) उनके निबन्धों में व्यवित्तत्व और आत्मचिन्तन दिखाई देता है। उनके निबन्ध प्रायः वर्णनात्मक, विचारात्मक, भावात्मक, तर्कप्रधान, व्याख्यात्मक और समालोचनात्मक हैं।

(५) विविध उद्धरण देकर यह 'सारास है', या 'तात्पर्य यह है' आदि

चाक्याशो से अपने विचारों को स्पष्ट कर देना चाहते थे। उद्धरणों की अधिकता कही-कही भाषा की सुसम्बद्धता और सुगुह्यता में बाधक हुई है।

(६) शिष्ट, मार्मिक और अत्यंत हास्य-व्यंग भट्टजी की प्रमुख विशेषता है। किन्तु कही-कही उनके विचार वैज्ञानिक और तकमगत न होकर हास्यास्पद हो गए।

प्रतापनारायण मिश्र—यह भट्टजी के समकालीन थे। 'मनोयोग', 'नारी' आदि जैसे गम्भीर विषयों के साथ-साथ 'होली', 'आप चोर', 'धूँ के तत्ता' आदि हास्य-पूर्ण निबन्ध भी लिखे हैं। हमारे प्रकार के ही निबन्ध अधिक मिलते हैं। अरबी, फारसी, अंग्रेजी के शब्द तथा अनेक गठे हुए शब्दों का प्रयोग उनकी शैली की विशेषता है।

उनके विचारात्मक निबन्धों का स्वरूप इससे कुछ भिन्न है। उनमें हास्य-व्यंग तथा उर्दू के शब्दों के प्रयोग की प्रवृत्ति नहीं मिलती। संस्कृत शब्द अधिक मिलते हैं। 'कवि और कविता' शीर्षक निबन्ध में इनकी शैली का अच्छा नपटीकरण हो जाता है। इनके निबन्धों में विषय-वस्तु की अपेक्षा शैलीगत चमत्कार अधिक है।

पण्डित अम्बिकादत्त व्यास—विचारात्मक निबन्ध लेखकों में प० अम्बिकादत्त व्यास का स्थान भी महत्त्वपूर्ण माना जाता है। इनके कुछ प्रसिद्ध निबन्धों के नाम 'धैर्य', 'क्षमा', 'ग्रामवास', 'नगरवास' आदि हैं। यद्यपि व्यासजी संस्कृत के धुरन्धर विद्वान् थे, किन्तु उन्होंने अपने निबन्धों की भाषा और शैली को संस्कृत-गर्भित बनाने की चेष्टा नहीं की है। वह सरल, स्वाभाविक और प्रसाद गुण सम्पन्न है। इनकी भाषा और शैली पण्डितारूपन और ग्रामीण प्रयोगों से अत्यधिक प्रभावित है।

साधवप्रसाद मिश्र—भावात्मक निबन्ध लेखकों में मिश्रजी की अच्छी ख्याति थी। इनके निबन्ध सस्या में अधिक नहीं हैं किन्तु निबन्ध-कला के विकास की दृष्टि से उनका विशेष महत्त्व है। आपकी भाषा और शैली पर संस्कृत का बड़ा गहरा प्रभाव पड़ा है। उनके निबन्धों में ढूँढने से भी कहीं उर्दू शब्द का प्रयोग नहीं मिलता। उनकी भाषा और शैली की उपर्युक्त विशेषता निम्नलिखित उद्धरण से प्रगट है—
 "आर्यवश के धर्म, कर्म और भक्ति-भाव का प्रबल प्रवाह, जिसने एक दिन जगत के बड़े-बड़े सन्मार्ग विरोधी भूधरों का दर्प दलन कर उन्हें रज में परिणत कर दिया था और इस परम पवित्र वश का वह विश्व व्यापक प्रकाश, जिसने एक समय जगत में अन्धकार का नाम तक न छोड़ा था—अब कहाँ है?" "जहाँ महा महा महीधर लुटक जाते थे और अगाध अतल स्पर्शजल था वहाँ अब पत्थरों में दबी हुई एक छोटी सी किन्तु सुशीतल वारिधारा बह रही है जिससे विदग्ध जनो के दग्ध हृदय का यथा-किञ्चित्त सताप दूर हो रहा है। जहाँ महाप्रकाश से दिग्दिगन्त उद्भासित हो रहे थे, वहाँ अब एक अन्धकार से घिरा हुआ स्नेहगूँथ प्रदीप टिमटिमा रहा है जिससे कभी-कभी भू-भाग प्रकाशित हो रहा है।" इनका 'रामलीला' नामक निबन्ध हिन्दी साहित्य में विशेष प्रतिष्ठित है।

द्विवेदी-युग—द्विवेदी-युग के निबन्धों की प्रवृत्ति को समझने के लिए अंग्रेजी भाषा के कुछ निबन्धों, सग्रहों के अनुवादों को ध्यान में रखना आवश्यक है। इन

अनुवादो मे 'वेकन विचार रत्नावली' बहुत प्रसिद्ध है। वेकन अंग्रेजी के प्रसिद्ध निबन्धकार थे उनकी अपनी विशेषताएँ थी। उनकी समस्त विशेषताओं का प्रभाव इस अनुवाद गद्य के सहारे तत्कालीन हिन्दी निबन्धों पर पड़ा है। अंग्रेजी अनुवादो के अतिरिक्त कुछ मराठी के ग्रन्थों के अनुवाद भी प्रकाशित हुए, इनमें चिप्पूणकर के निबन्ध विशेष रूप में उल्लेखनीय हैं। चिप्पूणकर के अनूदित निबन्धों का संग्रह निबन्धमालादर्श के नाम से विख्यात है। इसका अनुवाद गंगाप्रसाद अग्निहोत्री ने किया था।

इस युग के प्रमुख लेखकों में महावीरप्रसाद द्विवेदी, बाबू गोपालराम गहमरी, प० गोविन्दनारायण मिश्र, बाबू श्यामसुन्दरदास, जगन्नाथप्रसाद चतुर्वेदी, प० चन्द्रधर शर्मा गुलेरी है।

महावीरप्रसाद द्विवेदी—द्विवेदीजी ने निबन्ध के प्रारम्भिक उत्थान काल में उसकी शैली का परिमार्जन किया। भाषा सम्बन्धी दोषों का परिहार भी इसी काल में हुआ। भाषा सम्बन्धी शिथिलता, अव्यावहारिकता और अशुद्धता दूर करने के लिए उन्होंने सरस्वती का सम्पादन किया और उसमें 'भाषा की अनस्थिरता' जैसे आलोचनात्मक निबन्ध प्रकाशित कराए। शैली की दृष्टि से इनके निबन्ध दो भागों में विभक्त किए जा सकते हैं।

(१) मनोरञ्जक और कौतूहलवर्द्धक निबन्ध।

(२) गम्भीर विषय वाले विचारात्मक और साहित्यिक निबन्ध। प्रथम कोटि के निबन्धों की शैली में प्रसाद तथा ओज-गुण, व्यंग, व्यावहारिकता, सजीवता और सामान्य-भावना आदि गुण मिलते हैं। व्यास शैली प्रधान छोटे वाक्यों की बहुलता है। मुहावरे तथा उर्दू के तत्सम शब्दों का जैसे, कम अक्ल, तर्ज आदि का प्रयोग भी मिलता है। दिन-दहाड़े आदि हिन्दी देशज के शब्दों का भी प्रयोग है।

गोपालराम गहमरी—शैली और विषय-वस्तु की दृष्टि से इनके निबन्ध भाव-प्रधान हैं जैसे 'ऋद्धि-सिद्धि'। इनकी शैली में एक चमत्कार-प्रदर्शन और कौतूहल रहता है। भाषा रोचक, प्रगल्भ और व्यावहारिक है। अंग्रेजी और उर्दू के मुहावरो और शब्दों का प्रयोग भी मिलता है।

प० गोविन्दनारायण मिश्र—इनकी गणना निश्चयात्मक बुद्धि-प्रधान एवं विचारात्मक निबन्ध लेखकों में होती है। लेखक की विविध भाषाओं की विज्ञता उसकी रचनाओं से प्रतिध्वनित होती है। 'कवि और चित्रकार', 'पट्टश्रुत-वर्णन', 'आत्माराम की टेंटें' आदि इनके विचारात्मक निबन्ध हैं। इनके निबन्धों में दो प्रकार की शैलियाँ मिलती हैं। काव्यात्मक निबन्धों की शैली अनुप्रासयुक्त, समान प्रधान और क्लिष्ट संस्कृतमय है। इसके विपरीत अन्य निबन्धों में अपेक्षाकृत सरल और गद्य शैली मिलती है। प्रथम कोटि के निबन्धों में भावों की जटिलता और साधारण गद्दाहम्बर के कारण रचना में दुरूहता आ गई है जिससे साधारण वाक्योचित बोधगम्य स्वाभाविक धारा-प्रवाह नहीं मिलता।

चाक्याशो से अपने विचारो को स्पष्ट कर देना चाहते थे। उद्धरणों की अधिकता कहीं-कहीं भाषा की सुसम्बद्धता और सुस्पष्टता में बाधक हुई है।

(६) शिष्ट, मार्मिक और अव्यक्तक हास्य-व्यंग भट्टजी की प्रमुख विशेषता है। किन्तु कहीं-कहीं उनके विचार वैज्ञानिक और तर्कसंगत न होकर हास्यास्पद हो गए।

प्रतापनारायण मिश्र—यह भट्टजी के समकालीन थे। 'मनोयोग', 'नारी' आदि जैसे गम्भीर विषयो के साथ-साथ 'होली', 'आप चोर', 'घूरे के लत्ता' आदि हास्य-पूर्ण निबन्ध भी लिखे हैं। दूसरे प्रकार के ही निबन्ध अधिक मिलते हैं। अरबी, फारसी, अंग्रेजी के शब्द तथा अनेक गढ़े हुए शब्दों का प्रयोग इनकी शैली की विशेषता है।

उनके विचारात्मक निबन्धों का स्वरूप इससे कुछ भिन्न है। उनमें हास्य-व्यंग तथा उर्दू के शब्दों के प्रयोग की प्रवृत्ति नहीं मिलती। संस्कृत शब्द अधिक मिलते हैं। 'कवि और कविता' शीर्षक निबन्ध से इनकी शैली का अच्छा स्पष्टीकरण हो जाता है। इनके निबन्धों में विषय-वस्तु की अपेक्षा शैलीगत चमत्कार अधिक है।

पण्डित अम्बिकादत्त व्यास—विचारात्मक निबन्ध लेखकों में ५० अम्बिकादत्त व्यास का स्थान भी महत्त्वपूर्ण माना जाता है। इनके कुछ प्रसिद्ध निबन्धों के नाम 'धैर्य', 'क्षमा', 'ग्रामवास', 'नगरवास' आदि हैं। यद्यपि व्यासजी संस्कृत के धुरन्धर विद्वान् थे, किन्तु उन्होंने अपने निबन्धों की भाषा और शैली को संस्कृत-गर्भित बनाने की चेष्टा नहीं की है। वह सरल, स्वाभाविक और प्रसाद गुण सम्पन्न है। इनकी भाषा और शैली पण्डिताऊपन और आभीरण प्रयोगों से अत्यधिक प्रभावित है।

भाषवप्रसाद मिश्र—भावात्मक निबन्ध लेखकों में मिश्रजी की अच्छी ख्याति थी। इनके निबन्ध सख्या में अधिक नहीं हैं किन्तु निबन्ध-कला के विकास की दृष्टि से उनका विशेष महत्त्व है। आपकी भाषा और शैली पर संस्कृत का बड़ा गहरा प्रभाव पड़ा है। उनके निबन्धों में ढूँढने से भी कहीं उर्दू शब्द का प्रयोग नहीं मिलता। उनकी भाषा और शैली की उपर्युक्त विशेषता निम्नलिखित उद्धरण से प्रगट है—
“आर्यवश के धर्म, कर्म और भक्ति-भाव का प्रबल प्रवाह, जिसने एक दिन जगत के बड़े-बड़े सन्मार्ग विरोधी भूधरो का दर्प दलन कर उन्हें रज में परिणत कर दिया था और इस परम पवित्र वश का वह विश्व व्यापक प्रकाश, जिसने एक समय जगत में अन्धकार का नाम तक न छोड़ा था—अब कहीं है ?” “जहाँ महा महा महीधर लुढ़क जाते थे और अगाध अतल स्पर्शीजल था वहाँ अब पत्थरो में दबी हुई एक छोटी सी किन्तु सुशीतल वारिधारा बह रही है जिससे विदग्ध जनो के दग्ध हृदय का यथा-किञ्चित्त सताप दूर हो रहा है। जहाँ महाप्रकाश से दिग्दिगन्त उद्भासित हो रहे थे, वहाँ अब एक अन्धकार से घिरा हुआ स्नेहशून्य प्रदीप टिमटिमा रहा है जिससे कभी-कभी भू-भाग प्रकाशित हो रहा है।” इनका 'रामलीला' नामक निबन्ध हिन्दी साहित्य में विशेष प्रतिष्ठित है।

द्विवेदी-युग—द्विवेदी-युग के निबन्धों की प्रवृत्ति को समझने के लिए अंग्रेजी भाषा के कुछ निबन्धों, संग्रहों के अनुवादों को ध्यान में रखना आवश्यक है। इन

अनुवादों में 'वेकन विचार रत्नावली' बहुत प्रसिद्ध है। वेकन अंग्रेजी के प्रसिद्ध निबन्धकार थे उनकी अपनी विशेषताएँ थी। उनकी समस्त विशेषताओं का प्रभाव इस अनुवाद गद्य के सहारे तत्कालीन हिन्दी निबन्धों पर पड़ा है। अंग्रेजी अनुवादों के अतिरिक्त कुछ मराठी के ग्रन्थों के अनुवाद भी प्रकाशित हुए, इनमें चिप्लूणकर के निबन्ध विशेष रूप में उल्लेखनीय हैं। चिप्लूणकर के अनूदित निबन्धों का सग्रह निबन्धमालादर्श के नाम से विख्यात है। इसका अनुवाद गंगाप्रसाद अग्निहोत्री ने किया था।

इस युग के प्रमुख लेखकों में महावीरप्रसाद द्विवेदी, वावू गोपालराम गहमरी, प० गोविन्दनारायण मिश्र, वावू श्यामसुन्दरदास, जगन्नाथप्रसाद चतुर्वेदी, प० चन्द्रधर शर्मा गुलेरी हैं।

महावीरप्रसाद द्विवेदी—द्विवेदीजी ने निबन्ध के प्रारम्भिक उत्थान काल में उसकी शैली का परिमार्जन किया। भाषा सम्बन्धी दोषों का परिहार भी इसी काल में हुआ। भाषा सम्बन्धी शिथिलता, अव्यावहारिकता और अशुद्धता दूर करने के लिए उन्होंने सरस्वती का सम्पादन किया और उसमें 'भाषा की अनस्थिरता' जैसे आलोचनात्मक निबन्ध प्रकाशित कराए। शैली की दृष्टि से इनके निबन्ध दो भागों में विभक्त किए जा सकते हैं।

(१) मनोरञ्जक और कौतूहलवर्द्धक निबन्ध।

(२) गम्भीर विषय वाले विचारात्मक और साहित्यिक निबन्ध। प्रथम कोटि के निबन्धों की शैली में प्रसाद तथा श्रोज-गुण, व्यंग, व्यावहारिकता, सजीवता और सामंजस्य-भावना आदि गुण मिलते हैं। व्याप्त शैली प्रधान छोटे वाक्यों की बहुलता है। मुहावरे तथा उर्दू के तत्सम शब्दों का जैसे, कम अक्ल, तर्ज आदि का प्रयोग भी मिलता है। दिन-दहाड़े आदि हिन्दी देशज के शब्दों का भी प्रयोग है।

गोपालराम गहमरी—शैली और विषय-वस्तु की दृष्टि से इनके निबन्ध भाव-प्रधान हैं जैसे 'ऋद्धि-सिद्धि'। इनकी शैली में एक चमत्कार-प्रदर्शन और कौतूहल रहता है। भाषा रोचक, प्रगल्भ और व्यावहारिक है। अंग्रेजी और उर्दू के मुहावरों और शब्दों का प्रयोग भी मिलता है।

पं० गोविन्दनारायण मिश्र—इनकी गणना निश्चयात्मक बुद्धि-प्रधान एवं विचारात्मक निबन्ध लेखकों में होती है। लेखक की विविध भाषाओं की विज्ञता उनकी रचनाओं से प्रतिध्वनित होती है। 'कवि और चित्रकार', 'पद्म-वर्णन', 'आत्माराम की टेटे' आदि इनके विचारात्मक निबन्ध हैं। इनके निबन्धों में दो प्रकार की शैलियाँ मिलती हैं। काव्यात्मक निबन्धों की शैली अनुप्राणयुक्त, समान प्रधान और क्लिष्ट सन्कृतमय है। इसके विपरीत अन्य निबन्धों में अपेक्षाकृत सरल और गद्य शैली मिलती है। प्रथम कोटि के निबन्धों में भावों की जटिलता और साधारण जटिलता के कारण रचना में दुरुहता आ गई है जिससे साधारण वाक्योचित बोधगम्य स्वाभाविक धारा-प्रवाह नहीं मिलता।

बाबू श्यामसुन्दरदास—विचारात्मक निबन्धकारों में द्विवेदीजी के बाद इनका नाम आता है। यद्यपि निबन्ध रचना की ओर इन्होंने अधिक ध्यान नहीं दिया था फिर भी 'समाज और साहित्य', 'कर्त्तव्य सत्यता', 'भारतीय साहित्य की विशेषता' आदि अनेक निबन्ध लिखे हैं। विदेशी भावों और शब्दों को ज्यों का त्यों उतारकर रखने की प्रवृत्ति इनकी नहीं है। इनका वाक्य-विन्यास शुद्ध संस्कृत जैसा है। मुहावरों और व्यावहारिक शब्दों की प्रचुरता इनमें नहीं मिलती। भावात्मक अंश के स्थान पर विचारों की ही अभिव्यक्ति सर्वत्र स्पष्ट और स्वाभाविक रूप में हुई है। सर्वत्र तार्किक शैली और व्यास शैली का प्रयोग है। इनकी शैली में अन्य लेखकों के समान संस्कृत की प्रधानता होती हुई भी जटिलता नहीं आने पाई है।

पं० जगन्नाथप्रसाद चतुर्वेदी—इनके निबन्ध व्याख्यानात्मक शैली में हैं। इनकी भाषा साधारण बोलचाल की सरल हिन्दुस्तानी है। अतः उर्दू अंग्रेजी के प्रचलित शब्दों का अत्यधिक प्रयोग मिलता है। बीच-बीच में हास्यात्मक वर्णन भी आते हैं। भाषा में रोचकता और बोधगम्यता है। इनके व्यावहारिक निबन्धों में देश की परम्परागत भावनाओं और उमंगों का प्रतिबिम्ब रहता है।

चन्द्रधर शर्मा गुलेरी—गुलेरीजी के निबन्धों की संख्या बहुत कम है। इनके 'कछुआ घरमें' 'मारेसि मोहि कुठाऊँ' आदि मौलिक तथा उच्चकोटि के भावात्मक निबन्ध हैं। इनके भावात्मक निबन्धों में भी विचारों का अच्छा संगुम्फन हुआ है। इनकी भाषा साधारण बोलचाल की भाषा है। शैली की विशिष्टता और अर्थ-गर्भित-वक्रता इनके निबन्धों की प्रमुख विशेषताएँ हैं।

पद्मसिंह शर्मा—द्विवेदीकालीन निबन्ध लेखकों में पद्मसिंह शर्मा का नाम विशेष महत्त्व का है। इनके निबन्धों में एक विचित्र निजीपन है। इनके निबन्ध इनके मनमौजी स्वभाव का स्वच्छ प्रतिबिम्ब हैं।

अध्यापक पूर्णसिंह—जिस प्रकार चन्द्रधर शर्मा गुलेरी ने केवल तीन कहानियाँ लिखकर ही कहानी क्षेत्र में अपना प्रतिष्ठित स्थान बना लिया था, उसी प्रकार अध्यापक पूर्णसिंह ने भी केवल तीन निबन्ध लिखकर हिन्दी निबन्धकारों में उच्चाति-उच्च स्थान प्राप्त कर लिया है। आपके निबन्धों के नाम हैं—'सच्ची वीरता', 'आचरण की सम्यता' तथा 'मजदूरी और प्रेम'। इनकी गद्य शैली अंग्रेज निबन्ध लेखक कार्लाइल और होम्स आदि से मिलती-जुलती है। वह व्याख्यात्मक और भावात्मक उभयनिष्ठ है। सच तो यह है कि आपने निबन्धों की नवीन परम्परा के लिए पृष्ठभूमि तैयार की थी। उनके निबन्धों में व्यक्तित्व की निर्वाच्य अभिव्यक्ति के साथ साथ एक ऐसा मानवतावादी दृष्टिकोण अभिव्यक्त है जिसमें पाठक का मन एक अपनापन, अनुभव कर तन्मय हो जाता है।

आचार्य शुक्ल काल—द्विवेदी-युग में हमें निबन्धों के दो प्रकार मिलते हैं। एक वह जिनमें लेखक की आत्माभिव्यक्ति नहीं के बराबर मिलती है। इनमें कोरा विषय प्रतिपादन मात्र होता है। दूसरे वे जिनमें विषय प्रतिपादन नहीं के बराबर होता है तथा सर्वत्र लेखक की मन-मौजों की मौजें ही दिखाई पड़ती हैं। केवल एक

अध्यापक पूर्णसिंह ही ऐसे थे जिनमें दोनों का सामञ्जस्य दिखाई पड़ता था। यही कारण है कि वे केवल तीन निबन्ध लिखकर अमर पद को प्राप्त हो गए। किन्तु शैली का उर्जस्वित-स्वरूप उनमें भी नहीं विकसित हो सका था। इन तीनों का सतुलित और सुन्दर सामञ्जस्य आचार्य शुक्ल में दिखाई पड़ा। यही कारण है कि उन्हें युग-प्रवर्तक निबन्धकार कहा जाता है। उन्होंने चिन्तामणि की भूमिका में अपने निबन्धों की प्रकृति का सकेत करते हुए लिखा है—“अपना रास्ता निकालती हुई बुद्धि जहाँ कही मार्मिक अथवा भावापकर्षक स्थलों पर पहुँचती है, वहाँ हृदय थोड़ा-बहुत रमता, अपनी प्रवृत्ति के अनुसार कुछ कहता गया है। इस प्रकार यात्रा से श्रम का परिहार होता रहा है। बुद्धि-पथ पर हृदय भी अपने लिए कुछ न कुछ पाता रहा है।” उपर्युक्त पक्तियों में उन्होंने स्पष्ट व्यजित किया है कि उनके निबन्धों में उनके समूचे व्यक्तित्व की अभिव्यक्ति शैलीगत सौष्ठव के साथ हुई है।

यहाँ पर मैं समूच व्यक्तित्व को थोड़ा स्पष्ट कर देना चाहता हूँ। यह स्पष्टीकरण आचार्य शुक्ल के निबन्धों से उदाहरण देते हुए करूँगा। इससे स्पष्ट हो जायगा कि शुक्लजी के ही निबन्ध ऐसे हैं जिनमें हिन्दी साहित्य में सर्वप्रथम व्यक्तित्व की पूर्ण और सगुण अभिव्यक्ति पाई जाती है। इलाहाबाद के एक अध्यापक ने कुछ दिन हुए रेडियो पर भाषण देते हुए कहा था कि शुक्लजी के निबन्धों में व्यक्तित्व की छाप नहीं के बराबर है। इसीलिए मैं उन्हें निबन्ध लेखक न मानकर प्रबन्ध लेखक मानता हूँ। ठीक है गुटबन्दी के बल पर इधर-उधर अपना प्रोपेण्डा करने वालों को अध्ययन से क्या मतलब। उन्हें तो कुछ न कुछ अजीब और गरीब बात अलापना है। यार लोग उनकी मौलिकता की दाद देकर उनकी प्रशंसा के पुल बाँध देंगे, और उन्हें युग का महान् आलोचक तक कह डालेंगे। अस्तु, उन महाशयों में मेरा विनम्र निवेदन है कि मेरे निम्नलिखित विवेचन को मनोयोग के साथ पढ़ें और समझें—

प्रत्येक व्यक्ति का व्यक्तित्व प्रायः तीन तत्त्वों से बना होता है—

- (१) बुद्धि तत्त्व।
- (२) भाव तत्त्व।
- (३) मौन्दर्यानुभूति।

बुद्धि तत्त्व—बुद्धि तत्त्व विशिष्ट व्यक्तित्व से प्रभावित रचना में निम्नलिखित चाने पाई जाती हैं—

- | | |
|----------------|-----------------|
| (१) मननशीलता। | (४) यथार्थता। |
| (२) गम्भीरता। | (५) औचित्य। |
| (३) तार्किकता। | (६) नक्षिप्तता। |

रामचन्द्र शुक्ल की शैली में बुद्धि तत्त्व की प्रधानता है। इसलिए उपर्युक्त समस्त विशेषताएँ उनकी शैली में अपनी सम्पूर्णता में मिलती हैं। उनका विवेचन इस प्रकार है—

(१) मननशीलता—उनके समस्त ग्रन्थ गूढ मननशीलता और चिन्तना के परिणाम हैं। मनोभावो पर लिखे हुए उनके निबन्ध इस बात का प्रत्यक्ष प्रमाण है।

(२) तार्किकता—यद्यपि निबन्ध में खण्डन-मण्डन को महत्त्व नहीं दिया जाता है किन्तु फिर भी वस्तुओं का प्रस्तुतीकरण तार्किक शैली में किया जाना आवश्यक होता है और ऐसा वे ही लेखक करते हैं जो बुद्धि-प्रधान होते हैं। रामचन्द्र शुक्ल के निबन्धों में यह विशेषता पाई जाती है कि वे जिस बात को कहते हैं उसको तार्किक शैली में रखते हैं। कुछ निबन्धों में तो खण्डन-मण्डन की भी प्रवृत्ति दिखाई पड़ती है। तार्किक शैली का सबसे सुन्दर उदाहरण इनकी 'मानस की धर्म-भूमि' में मिलता है। इसमें सबसे पहले उन्होंने धर्म की भूमियाँ स्पष्ट की हैं, फिर उन्होंने विभीषण, सुग्रीव, भरत आदि के चरित्र को उसकी कसौटी पर कसा है। 'साधारणीकरण और व्यक्ति वैचित्र्यवाद' शीर्षक निबन्ध में तो उन्होंने खण्डन-मण्डन को भी महत्त्व दिया है। यह इनके निबन्धों की प्रधान विशेषता थी और इसका कारण इनके व्यक्तित्व की बुद्धि-प्रधानता थी।

(३) गम्भीर्य—बुद्धि-प्रधान व्यक्ति स्वभाव से ही गम्भीर होता है। रामचन्द्र शुक्ल के सम्बन्ध में यह निर्विवाद है कि वह बुद्धि-प्रधान व्यक्ति थे। यही कारण है कि उनके व्यक्तित्व में सर्वत्र गम्भीरता बनी हुई है। कहीं पर न तो कोई अश्लील वर्णन आ पाए है और न कहीं लोट-पोट कर देने वाला हास्य ही है। हास्य की योजना यदि उन्होंने कहीं की भी है तो बहुत ही शिष्ट और ध्वनिपूर्ण शैली में की है। जैसे एक स्थल पर वे लिखते हैं—“हवा से लड़ने वाली स्त्रियाँ यदि किसी ने देखी नहीं तो सुनी अवश्य होगी।” इसके अतिरिक्त उन्होंने अपने निबन्धों के विषय जो रखे हैं वे भी बहुत ही गम्भीर और गूढ़ हैं। नाक, भोंह, बातचीत आदि इनके विषय नहीं है।

(४) सक्षिप्तता—यह तो लोक में प्रसिद्ध ही है कि विद्वान् एव बुद्धिमान कम बोलते हैं और मूर्ख लोग अधिक। यह बात साहित्य तथा शैली में भी लागू होती है। अधिकतर बुद्धि-प्रधान लेखकों की शैली सक्षिप्त और समास-प्रधान हुआ करती है। इसके विपरीत विद्वान् लेखकों की शैली व्यास-प्रधान होती है। शुक्लजी का व्यक्तित्व बुद्धि-विशिष्ट था। इसीलिए उनकी शैली भी समास-प्रधान है। उनके निबन्धों की सबसे प्रधान विशेषता सूत्र शैली है। वे प्रायः सूत्र रूप में एक वाक्य कह देते हैं जैसे “धर्म की रसात्मक अनुभूति का नाम भक्ति है और धर्म है ब्रह्म के सत् स्वरूप की व्यक्त प्रवृत्ति”।

(५) स्पष्टता—प्रायः देखा जाता है कि बुद्धि-प्रधान लोग अपने व्यवहार में थोड़ा स्पष्टवादी होते हैं। यह बात शैली में भी देखी जाती है। रामचन्द्र शुक्ल स्वभाव से ही बुद्धि-विशिष्ट थे। इसलिए वे अपनी अभिव्यक्ति में रहस्यात्मक न होकर बहुत स्पष्ट हैं। रहस्यवाद से तो उन्हें चिढ़ थी। उन्होंने इसीलिए अपनी बात को अधिक से अधिक स्पष्ट करने की चेष्टा की है। यही कारण है कि वे प्रायः अपने निबन्धों में सूत्र रूप बात कहकर फिर उसे उपमानों और उदाहरणों के द्वारा पूर्णतया स्पष्ट कर देते हैं। यह विशेषता उनके समस्त निबन्धों में पाई जाती है। -

(६) यथार्थता—मैरी नामक विद्वान् ने अपने problem of style नामक ग्रन्थ में बुद्धि-प्रधान लेखक की शैली में यथार्थता का होना अनिवार्य और आवश्यक माना है। आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने भी अपने समस्त निबन्धों में यथार्थता को महत्त्व दिया है। वे जो कहते हैं यथार्थ कहते हैं। यही कारण है कि उनके निबन्ध बहुत छोटे हो गए हैं। 'मानस की धर्म भूमि' को ही ले लीजिए। इस पर सैंकड़ों पृष्ठ लिखे जा सकते हैं। उन्होंने केवल ७-८ पृष्ठ ही लिखे हैं और उनमें भी इनका मन्तव्य बहुत स्पष्ट है। अन्य स्थलों पर भी जहाँ उन्होंने श्रद्धा और भक्ति आदि मनोभावों का विश्लेषण किया है वहाँ पर भी उन्होंने उतनी ही बात कही है, जितनी आवश्यक है।

(७) औचित्य—संस्कृत साहित्य की शैली में औचित्य को बहुत ही महत्त्व दिया गया है। यह औचित्य कई प्रकार का होता है जैसे शब्दमूलक, कल्पनामूलक, रसमूलक, अर्थमूलक आदि। मैरी नामक विद्वान् ने भी अपने problem of style में बुद्धि-प्रधान शैली में औचित्य को विशेष स्थान दिया है। रामचन्द्र शुक्लजी की सबसे बड़ी विशेषता औचित्य प्रेम है। जहाँ पर जिस बात की आवश्यकता होती है, वहाँ पर वे उस बात का उसी ढंग से वर्णन करते हैं। यही कारण है कि जब वे मुसलमानों से सम्बन्धित बात कहते हैं, वहाँ पर ठेठ उर्दू का प्रयोग करते हैं। यह है भी ठीक। वास्तव में मुसलमानों से सम्बन्धित बातें उर्दू में ही ठीक रहती हैं। 'लोभ और प्रीति' में वे एक स्थल पर लिखते हैं, 'वहाँ प्रेमी जीते-जी यार के कूचे में अपनी कन्न वनवाते हैं'। इसी प्रकार उन्होंने अन्य प्रकार के औचित्य पर भी ध्यान रखा है। इनके अतिरिक्त रामचन्द्र शुक्ल के व्यक्तित्व की कुछ अपनी और अलग विशेषताएँ भी थीं जिनका सम्बन्ध केवल बुद्धि से न होकर संस्कारों से कहा जा सकता है। वे विशेष-ताएँ निम्नलिखित हैं—

(१) आदर्श-प्रियता।

(२) प्रकृति-प्रेम।

(३) वैज्ञानिकता।

(१) आदर्श-प्रियता—शुक्लजी के निबन्धों में उनकी आदर्शप्रियता स्पष्ट झलकती है। उन्होंने अधिकतर अपने निबन्धों के विषय भी या तो साहित्यिक या आदर्श-प्रधान रखे हैं। आदर्श प्रधान निबन्ध की कोटि में 'मानस की धर्म भूमि', 'श्रद्धा और भक्ति', 'काव्य में लोक-मंगल को साधनावस्था', 'तुलसी का भक्ति-मार्ग' आदि आते हैं। इसके अतिरिक्त उन्होंने आदर्श व्यक्तियों, आदर्श सिद्धान्तों, आदर्श परिस्थितियों आदि का सर्वत्र उल्लेख किया है। उदाहरण के लिए हम 'मानस की धर्म भूमि' में भरत के चरित्र को ले सकते हैं। उन्होंने रावण के चरित्र का विश्लेषण कही नहीं किया है। इसी प्रकार बहुत सी अन्य बातों से भी उनकी आदर्श-प्रियता झलकती है।

(२) प्रकृति-प्रेम—शुक्लजी का प्रकृति प्रेम तो बहुत ही प्रसिद्ध है। निबन्धों में उसका प्रत्यक्ष प्रमाण 'हिन्दी काव्य में प्रकृति-चित्रण' शीर्षक निबन्ध

है। इस निबन्ध में उन्होंने संस्कृत-कवियों के ढंग पर प्रकृति-चित्रण की विविध बातों पर प्रकाश डाला है। आपने 'कविता' वाले निबन्ध में भी प्रकृति को बार-बार घसीटा है।

(३) सगुण-प्रियता — शुक्लजी तुलसी के अनन्य भक्त थे। तुलसी का पूरा प्रभाव उनके ऊपर पड़ा था। यह बात उनकी समालोचना और निबन्धों दोनों से प्रगट होती है। धर्म की जो परिभाषा उन्होंने दी है, उसमें उन्होंने स्पष्ट लिखा है कि धर्म है ब्रह्म के सत् स्वरूप की व्यक्त प्रवृत्ति। यहाँ पर व्यक्त शब्द ध्यान देने योग्य है। इससे स्पष्ट है कि वे अव्यक्त और निर्गुण में कम विश्वास करते थे। यह भावना उनके निबन्धों में प्रत्यक्ष प्रतिबिम्बित है।

इन विशेषताओं के अतिरिक्त हडसन ने शैली तत्त्व में ही भाव तत्त्व की अवस्थिति भी मानी है। भाव तत्त्व से सम्बन्धित उसने निम्न बातें बतलाई हैं—

(१) प्रवेग,

(२) शक्ति, तथा

(३) ध्वन्यात्मकता।

(१) प्रवेग — (Force) भाव-प्रधान शैली में एक विचित्र प्रवेग होता है। उदाहरण के लिए हिन्दी में गणेशशर्मा की शैली ली जा सकती है। पद्मसिंह शर्मा की शैली में भी यह बात है। शुक्लजी जैसा कि हम निर्दिष्ट कर चुके हैं बुद्धि तत्त्व प्रधान लेखक थे। उनमें भावतत्त्व उतना ही था जितना कि एक गम्भीर भावुक के लिए आवश्यक होता है। इसलिए इनकी शैली में न तो उच्छ्वसलता है और न झूठा प्रवेग। उनमें एक सुलभ हुए निबन्ध लेखक का प्रवाह अवश्य है। उदाहरण के लिए हम देखते हैं कि 'श्रद्धा और भक्ति' जैसे शुष्क और अपूर्ण विषयों को विश्लेषण करते समय भी उनकी शैली में प्रवाह बना रहता है। 'श्रद्धा और भक्ति' शीर्षक निबन्ध का पहला ही वाक्य देखिए कि कितना प्रवाहयुक्त है। किसी मनुष्य में जनसाधारण से विशेष गुण व शक्ति का विकास देख उसके सम्बन्ध में जो एक स्थायी आनन्द पद्धति हृदय में स्थापित हो जाती है, उसे 'श्रद्धा' कहते हैं।

(२) शक्ति (Energy) — शैली में शक्ति की प्रतिष्ठा गूढ़ भावुकता और गम्भीर विचारात्मकता के सहारे हुआ करती है। शुक्लजी में यह दोनों तत्त्व हैं। इसलिए उनकी शैली में हमें एक शक्ति मिलती है। इसी शक्ति के कारण जो आलोचक उन्हें शुष्क सिद्ध करने की चेष्टा करते हैं, वे ही उसकी शक्ति से प्रभावित होकर प्रशंसा करते हैं। उनके निबन्धों में बेकन जैसी स्फूर्ति मिलती है।

(३) ध्वन्यात्मकता (Suggestiveness) — निबन्ध का एक तत्त्व सकेतात्मकता भी है। शुक्लजी में भी यह विशेषता प्रमुख रूप से पाई जाती है। उन्होंने अपने निबन्धों में समास और सकेतात्मक शैली का ही प्रयोग किया है। उदाहरण देखिए 'आत्म-बोध और जगत्-बोध के बीच ज्ञानियों ने गहरी खाई खोदी है।' इसमें लेखक ने लाक्षणिक और व्यञ्जनात्मक शैली में बहुत सी बातों का एक साथ सकेत किया है।

पाश्चात्य विद्वानों ने शैली का तीसरा तत्त्व सौन्दर्यानुभूति माना है । उससे सम्बन्धित शैली में चार विशेषताएँ होती हैं—

(१) संगीतात्मकता (music) ।

(२) बाह्य सौन्दर्य (beauty) ।

(३) आन्तरिक सौन्दर्य (grace) ।

(४) आकर्षण (charm) ।

(१) संगीतात्मकता—तो पद्य की शैली में पाई जाती है । गद्य में केवल प्रवाह का ही होना आवश्यक है । वह शुक्लजी की शैली में है ही ।

(२) बाह्य-सौन्दर्य—के अन्तर्गत बाहरी अलंकार, गुण-दोष आदि आते हैं । शुक्लजी ने अपनी शैली पर कहीं झूठा मुलम्मा चढ़ाने का प्रयास नहीं किया है । उन्होंने अलंकार आदि का प्रयोग केवल अपने भावों को अधिक से अधिक स्पष्ट करने के लिए ही किया है । उदाहरण के लिए निम्नलिखित पंक्ति में पुनरावृत्ति अलंकार का प्रयोग देखा जा सकता है—“हम अपने शारीरिक बल को उसका शारीरिक बल बनाएँगे, अपनी जानकारी और चतुराई को उसकी जानकारी और चतुराई बनाएँगे, उसकी वाग्मिता को वाग्मिता बनाएँगे ।” बाह्य सौन्दर्य के अन्तर्गत भाषा भी ली जा सकती है । शुक्लजी ने अधिकतर शुद्ध तत्सम शब्दों का प्रयोग किया है । कहीं-कहीं मुहावरे आदि भी आ गए हैं । उन्होंने अंग्रेजी शब्दों का हिन्दी में अनुवाद करने की भी चेष्टा की है । जैसे (exercise of thoughts) को ‘विचारों का व्यायाम’ और (exercise of emotions) को ‘भावों का व्यायाम’ कहा है । कहीं-कहीं उर्दू और फारसी के शब्दों का भी प्रयोग किया है । किन्तु ऐसे स्थल बहुत कम हैं । उनकी भाषा में कहीं-कहीं पूर्वोक्त भी पाया जाता है ।

(३) आन्तरिक सौन्दर्य (Grace)—शुक्लजी की शैली में आन्तरिक सौन्दर्य या Grace नामक विचित्र वस्तु मिलती है । उनकी निबन्ध शैली की सबसे प्रधान विशेषता प्रभावात्मकता है । जिस विषय पर वे निबन्ध लिखते हैं उस शुष्क विषय को भी प्रभावात्मक बना देने हैं । ‘मनोभाव’ जैसे शुष्क और अमूर्त विषय को भी उन्होंने अपनी प्रभावपूर्ण शैली के द्वारा चमत्कृत कर दिया है ।

इस प्रकार स्पष्ट है कि शुक्लजी की शैली व्यक्तित्व-प्रधान है । वे ही प्रथम निबन्ध लेखक हैं जिनमें व्यक्तित्व की छाप अपनी सम्पूर्णता में मिलती है । इसलिए निबन्ध लेखकों में उनका इतना अधिक महत्त्व है और वे युग-प्रवर्तक निबन्धकार माने जाते हैं ।

शुक्लजी की परम्परा के प्रमुख निबन्ध लेखक

शुक्लजी की परम्परा के प्रमुख निबन्ध लेखक इस प्रकार हैं—

पीताम्बरदत्त बड्यवाल—बड्यवालजी एक प्रतिभाशाली निबन्ध-लेखक थे । उनकी प्रवृत्ति स्वभाव से ही अनुसंधानात्मक थी । बौद्धिकता उनके निबन्धों की प्रमुख

विशेषता है। उनके लिखे हुए प्रमुख निबन्धों में तुलसी, कबीर, कणोरी पाव, गंगावाड़ी, हिन्दी साहित्य में उपासना का स्वरूप, नागार्जुन, कवि केशवदास आदि के नाम विशेष उल्लेखनीय हैं। आपकी शैली विचारात्मक और गम्भीर है। किन्तु विषय को अधिक से अधिक सुबोध बनाए रखने की आपकी प्रवृत्ति ने उन्हें अंग्रेजी, उर्दू, फारसी आदि प्रचलित भाषाओं के प्रचलित शब्दों का प्रयोग करने को बाध्य किया है।

डा० धीरेन्द्र वर्मा—अध्यापक धीरेन्द्रजी हिन्दी साहित्य के उन महान् सेवकों में से हैं जिन्होंने कभी प्रतिदान की कामना नहीं की। आपके निबन्ध विचारात्मक निबन्धों की परम्परा की महत्वपूर्ण कड़ी हैं। आपने अपने निबन्ध अनुसन्धान, हिन्दी प्रचार, हिन्दी साहित्य, भारतीय समाज आदि अनेक विषयों पर लिखे हैं। उनमें इनकी गम्भीर प्रकृति की पूरी-पूरी प्रतिछाया दिखाई पड़ती है। विचार-विश्लेषण, निस्संग आलोचना और गम्भीर अनुसन्धान की दृष्टियों से आपके निबन्ध हिन्दी साहित्य में बेजोड़ हैं।

जयशंकर प्रसाद—बाबू जयशंकर प्रसाद को शुक्ल युग के निबन्ध-लेखकों में सर्वाधिक प्रतिष्ठित स्थान प्राप्त है। आपके निबन्ध सख्या में अधिक न होते हुए भी महत्त्व की दृष्टि से कहीं अधिक ऊँचे हैं। उनके निबन्धों का प्रकाशन 'काव्य-कला तथा अन्य निबन्ध' शीर्षक से हुआ। इनके अतिरिक्त इनके कुछ निबन्ध 'चित्राधार' में संग्रहीत हैं। किन्तु यह निबन्ध निबन्ध न होकर एक प्रकार के कथा-प्रबन्ध हैं जो अपरिपक्व कलाकार द्वारा लिखे गए हैं। इनके अतिरिक्त प्रसादजी के काव्यों की भूमिकाएँ भी निबन्ध का ही एक प्रकार कही जायेंगी। इनका लिखा हुआ 'प्राचीन आर्यावर्त्त और उसका प्रथम सम्राट्' भी उल्लेखनीय है। परिपक्वता की दृष्टि से आपके अन्तिम आठ निबन्ध ही जो 'काव्य-कला तथा अन्य निबन्ध' शीर्षक रचना में संग्रहीत हैं, महत्वपूर्ण और विचारणीय हैं। विचारों की जिस गुम्फित परम्परा को आचार्य शुक्ल ने जन्म दिया था, उसको विकास की पराकाष्ठा पर पहुँचाने का श्रेय प्रसाद को है। उनके निबन्ध विचारात्मकता, अनुसन्धानात्मक विवेचन, पाण्डित्य और प्रवाह सभी दृष्टियों से बेजोड़ हैं। इनमें इनके व्यक्तित्व की गहरी झलक है।

नन्ददुलारे वाजपेयी—आचार्य नन्ददुलारे वाजपेयी सफल आलोचक ही नहीं, अपितु उच्चकोटि के निबन्धकार भी हैं। आप भी शुक्ल-परम्परा की ही एक भव्य कड़ी हैं। काव्य-कला, एकाकी नाटक, जैनेन्द्र पर विचार, बीसवीं शताब्दी का साहित्य, निबन्ध-निचय, नया साहित्य, नए प्रश्न आदि ग्रन्थों में संग्रहीत निबन्ध विशेष रूप से दृष्टव्य हैं। आपके निबन्धों में शुक्लजी की विचारात्मकता साथ समास-शैली की प्रवृत्ति भी मिलती है। भाषा में ओज, विचारों में गम्भीरता, और प्रतिपादन में पाण्डित्य आदि विशेषताओं के कारण ही उन्हें शुक्ल-परम्परा के निबन्धकारों में महत्वपूर्ण स्थान दिया जाता है।

शान्तिप्रिय द्विवेदी—आप भी शुक्ल परम्परा के ही एक मनस्वी निबन्धकार हैं। इनके निबन्ध 'साहित्य की जीवन-यात्रा' आदि कई संग्रहों में प्रकाशित हो चुके हैं। इनके निबन्ध समय-समय पर पत्र-पत्रिकाओं में भी निकलते रहते हैं। आपके

निबन्ध गम्भीर और विचार प्रधान होते हुए भी हास्य और व्यंग्य से पुलकायमान रहते हैं। इनके सम्बन्ध में डॉ० रामकुमार वर्मा ने ठीक ही लिखा है—‘शान्तिप्रिय द्विवेदी ने अपने निबन्धों की पृष्ठभूमि न तो संस्कृत साहित्य से ली है और न अंग्रेजी साहित्य से, उन्होंने अपनी मननशीलता में ही, अपने बौद्धिक स्तर में ही, अपनी आलोचना के आदर्श स्थापित किए हैं। लेखक ने अपना हृदय पिघलाकर उन आदर्शों को प्राप्त किया है।’

वर्तमान युग के निबन्धकार

निबन्ध क्षेत्र में हमें आजकल कई परम्पराएँ दिखलाई पड़ती हैं—

- (१) गुलाबराय की परम्परा।
- (२) हजारीप्रसाद द्वारा प्रवर्तित परम्परा।
- (३) डॉ० नगेन्द्र की परम्परा।
- (४) डा० रामविलास की निबन्ध परम्परा।
- (५) विनोदप्रधान निबन्ध।

वावू गुलाबराय और उनकी परम्परा के निबन्ध लेखक—आपने जितने दीर्घ-काल तक हिन्दी निबन्ध साहित्य की सेवा की है, उतने दीर्घ-काल तक उसकी सेवा कदाचित् ही कोई लेखक कर सके। आपने साहित्यिक, धार्मिक, सांस्कृतिक, राज-नीतिक, हास्यात्मक आदि अनेक विषयों पर सैकड़ों निबन्ध लिखे हैं। इनके निबन्धों में हमें आचार्य शुक्ल की विचार-प्रधानता, श्यामसुन्दरदास की वस्तु-प्रतिपादन-शैली तथा आचार्य हजारीप्रसाद की अनुसन्धानात्मक प्रवृत्ति और व्यगात्मक रजकता का सुन्दर सामंजस्य मिलता है। उपयोगिता की दृष्टि से इनके निबन्ध बेजोड़ हैं। उन्हें मैं विद्वान् और विद्यार्थी दोनों की ही निधि मानता हूँ। इनके प्रसिद्ध निबन्ध ‘मेरे निबन्ध’, ‘निबन्ध सग्रह’, ‘प्रबन्ध प्रभाकर’, ‘निबन्ध-माला’, ‘साहित्य और समीक्षा’, ‘अध्ययन और आस्वाद’ में सग्रहीत हैं।

इनकी परम्परा के प्रमुख लेखक डॉ० सत्येन्द्र, डॉ० सुधीन्द्र, डॉ० रामकुमार वर्मा, गिरजादत्त शुक्ल ‘गिरीश’, डॉ० गोपीनाथ तिवारी, चन्द्रवली पाण्डेय, कन्हैयालाल सहल, प्रभाकर माचवे आदि हैं।

आचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदी और उनकी परम्परा—आचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदी हिन्दी के उन इने-गिने निबन्ध-लेखकों में से हैं, जिन्होंने निबन्ध-लेखन की कई स्वतन्त्र परम्पराओं को एक साथ जन्म दिया है। इनके निबन्ध कुछ तो अनुसन्धानात्मक हैं, कुछ व्यगात्मक एवं प्रतीकात्मक तथा कुछ सांस्कृतिक। इनके प्रथम कोटि के निबन्ध नाय-मन्मप्रदाय, कवीर, हिन्दी साहित्य की भूमिका, साहित्य-मर्म, विचार-वितर्क, हमारी साहित्यिक समस्याएँ, मध्यकालीन धर्म-साधना आदि ग्रन्थों में सग्रहीत हैं। इस कोटि के निबन्धों में हमें इनके पाण्डित्य की गहरी छाप मिलती है। इनकी भाषा सुव्यवस्थित तथा चुस्त है। विचारों की सगुम्फित परम्परा कहीं-कहीं शुक्लजी को भी मात कर गई है। विषय और विवेचन दोनों दृष्टियों से इनके निबन्ध अतुलनीय हैं।

इनके दूसरे कोटि के निबन्धों का एक अच्छा संग्रह 'अशोक के फूल' शीर्षक से प्रकाशित हुआ है। इसमें उन्होंने व्यगात्मक और प्रतीकात्मक ढंग से चलती हुई चुटीली भाषा में प्रतीक पद्धति का अनुसरण करते हुए परम गम्भीर तथ्यों का संकेत किया है। अशोक को वे फूलों के सामंतशाही विलास का प्रतीक मानते हैं। इसके सभी निबन्ध प्रायः इसी प्रतीकात्मकता से अनुप्राणित हैं। इन निबन्धों में इनका मानव रूप सर्वत्र भाँक रहा है। इनकी शैली बड़ी रोचक, प्रभावपूर्ण और रचनात्मक है। गुलाबराय जी ने उनके इस कोटि के निबन्धों को दृष्टि में रखकर लिखा है— "द्विवेदीजी बालू में से तेल निकालने की कला को भली भाँति जानते हैं शुष्क से शुष्क विषय को वे अपनी शैली के चमत्कार से स्निग्ध और सरस बना देते हैं। और क्षुद्र से क्षुद्र विषय को अपने पाण्डित्य के बल पर महान् बना देते हैं। यही निबन्धकार की सबसे बड़ी कला है।"

इनकी तीसरी कोटि के निबन्ध सम्यता और सस्कृति सम्बन्धी विषयों पर लिखे गए हैं। इस कोटि के निबन्ध 'सम्यता और सस्कृति' शीर्षक संग्रह में संग्रहीत हैं। इनके इन निबन्धों में हमें भारतीय सस्कृति के प्रति इनकी जो अपार श्रद्धा है, उसकी बड़ी सहज अभिव्यक्ति मिलती है। यह निबन्ध उपयोगिता की दृष्टि से बड़े महत्वपूर्ण हैं। इनसे सामान्य समाज की अच्छी ज्ञान-वृद्धि हो सकती है।

द्विवेदीजी के अनुसंधानात्मक निबन्धों की परम्परा का हिन्दी में अच्छा अनुगमन किया जा रहा है। आचार्य परशुराम चतुर्वेदी, डॉ० विनयमोहन शर्मा, डॉ० गोविन्द त्रिगुणायत, इस दिशा में सराहनीय कार्य कर रहे हैं।

उनके व्यगात्मक और प्रतीकात्मक निबन्धों की परम्परा को भी जीवित रखने में कुछ निबन्धकार लगे हुए हैं। रामवृक्ष वेणीपुरी के 'शेहूँ और गुलाब' शीर्षक संग्रह में संग्रहीत निबन्ध पूर्ण रूप से द्विवेदीजी के अनुकरण पर ही लिखे हुए जान पड़ते हैं। कन्हैयालाल मिश्र प्रभाकर ने भी इस कोटि के निबन्ध लिखे हैं। उनके लिखे हुए 'भूले हुए चेहरे', 'जिन्दगी मुस्कराई' आदि निबन्ध इसी कोटि के हैं। लक्ष्मीनारायण शर्मा भी इस दिशा में द्विवेदीजी का अनुगमन करने का प्रयास कर रहे हैं इनका 'मेरा छाता खो गया' शीर्षक लेख इसी ढंग का है।

द्विवेदीजी के सांस्कृतिक निबन्धों की परम्परा को आगे बढ़ाने का सबसे बड़ा श्रेय डॉ० वासुदेवशरण अग्रवाल को है। इन्होंने बहुत उच्चकोटि के सांस्कृतिक निबन्ध लिखे हैं। इनके अतिरिक्त डॉ० मुन्शीराम शर्मा के भी इस कोटि के कुछ निबन्ध देखने में आए हैं। यह भी एक प्रौढ़ निबन्ध लेखक हैं।

डॉ० नगेन्द्र और उनकी निबन्ध परम्परा—डॉ० नगेन्द्र हिन्दी के प्रतिभाशाली आलोचक और निबन्ध लेखक हैं। उनके प्रसिद्ध निबन्ध-संग्रहों के नाम क्रमशः 'विचार और विश्लेषण', 'विचार और अनुभूति', 'विचार और विवेचन', 'काव्य-चिन्तन' 'आधुनिक हिन्दी कविता की मुख्य प्रवृत्तियाँ' हैं। इनके निबन्धों में हमें विचारों की वही सगुम्फित परम्परा मिलती है जो आचार्य शुक्ल में पाई जाती है। इनकी शैली शुक्लजी की शैली के सदृश समास-प्रधान होते हुए भी उनकी अपेक्षा

कही अधिक विवेचनात्मक है। इनकी शैली और शुक्लजी की शैली में एक और भी अन्तर दिखाई पड़ता है। शुक्लजी की शैली में व्यक्तित्व की छाप कुछ अधिक मिलती है। इनकी शैली में व्यक्तित्व की अपेक्षा शास्त्रीयता की छाप अधिक है।

डॉ० नगेन्द्र के निबन्धों की परम्परा का अनुसरण बहुत से निबन्धकार कर रहे हैं। ऐसे निबन्धकारों में डॉ० भगीरथ मिश्र, डॉ० ओमप्रकाश, डॉ० भोलाशंकर व्यास, वामुदेव, शचीरानी गुर्जर आदि के नाम विशेष उल्लेखनीय हैं।

डॉ० रामचिलास शर्मा और उनकी निबन्ध परम्परा—डॉ० रामचिलास शर्मा ने निबन्धों को नई चेतना और नया रूप दिया है। उनकी वाणी विवेचना की अपेक्षा ओज की कही अधिक धारण किए हुए है। उसमें चिन्तना की अपेक्षा क्रान्ति की मात्रा अधिक है। भाव, भाषा, विचार और शैली सभी दृष्टियों से इनके निबन्धों में एक नई स्फूर्ति दिखाई पड़ती है। इनके निबन्ध 'प्रगति और परम्परा' 'संस्कृति और साहित्य' तथा 'लोक-जीवन और साहित्य' आदि में संग्रहीत हैं।

इनकी परम्परा के अन्य निबन्धकारों में शिवदानसिंह चौहान, रागेय राघव, रामेश्वर शुक्ल 'अचल' के नाम विशेष उल्लेखनीय हैं।

विनोद और व्यंग्य-प्रधान निबन्धों की परम्परा—इनका श्रीगणेश भारतेन्दु युग में हो गया था। प्रतापनारायण मिश्र, बालमुकुन्द गुप्त आदि भारतेन्दु-युगीन लेखकों ने जीवन के सामान्य विषयों को लेकर चटपटी शैली में विनोद और व्यंग्य-प्रधान निबन्ध लिखे थे। किन्तु आचार्य महावीरप्रसाद द्विवेदी, डॉ० दयामुन्दरदास और आचार्य शुक्ल के गम्भीर और अति साहित्यिक प्रयत्नों के आगे यह परम्परा पनप न सकी। आधुनिक युग में उस परम्परा को अभिनव रूप देकर पुनः प्रवर्तित करने का इलायमीय प्रयास डॉ० ससारचन्द्र ने किया है। उनकी 'सटक सीताराम' नामक रचना व्यंग्य और विनोद-प्रधान निबन्ध क्षेत्र के लिए एक उल्लेखनीय देन है। उन्होंने हिन्दी में पहली बार रेखाचित्र की रोचकता सम्मरण की सरसता और लघु कथा के लालित्य को निबन्ध की विधा में बाँधने का प्रयत्न किया है।

गद्य-काव्य

गद्य-काव्य का स्वरूप और परिभाषा

गद्य-काव्य शब्द का प्रयोग यहाँ पर हमने एक आधुनिक साहित्यिक विधा के लिए किया है। गद्य-काव्य के स्वरूप पर विचार करते समय हम संस्कृत, अंग्रेजी और हिन्दी विद्वानों के विचारों की मीमांसा करेंगे और फिर उसके स्वरूप को स्पष्ट करने का प्रयास करेंगे।

संस्कृत साहित्य में गद्य-काव्य—संस्कृत में गद्य-काव्य शब्द का प्रयोग अधिकतर कथा और आख्यायिका के अर्थ में मिलता है। यह बात दण्डी के निम्न-लिखित उद्धरण से प्रगट है।

“पद्य गद्य च मिश्र च तत् त्रिधैव व्यवस्थितम्।”—काव्यादर्श १।८।११

तथा

“अपाद पद सन्तानो गद्यमाख्यायिका कथा।

इति तस्य प्रभेदो द्वौ तयोराख्यायिका किला।”

—काव्यादर्श १।१५।२३

अर्थात् काव्य तीन प्रकार के होते हैं। गद्य, पद्य और मिश्र। यह गद्य काव्य, आख्यायिका और कथा-भेद से दो प्रकार का होता है। हिन्दी के प्राचीन लेखक गद्य-काव्य का अर्थ कथा या आख्यायिका से ही लेते थे।

वास्तव में बात यह है कि प्राचीन काल में गद्य में ही काव्य की रचना की जाती थी। अभिव्यक्ति का माध्यम गद्य होता था, किन्तु उसमें तत्त्व सब उत्तम काव्य के रहते थे। “गद्य कवीना निकष वदन्ति” वाली उक्ति गद्य-काव्य की महत्ता की ओर संकेत करती है। यह गद्य-काव्य मुक्तक न होकर प्रबन्ध के रूप में रहता था। इसीलिए दण्डी ने कथा और आख्यायिकाओं को, जो प्रायः गद्य में लिखी जाती थी, गद्य-काव्य का अभिधान दिया है।

गद्य-काव्य के सम्बन्ध में अंग्रेजी विद्वानों के मत

गद्य-काव्य के उदाहरण हमें अंग्रेजी में भी मिलते हैं। वहाँ उसे पोयटिक प्रोज़ का नाम दिया गया है। किन्तु किन्हीं कारणों से इस विधा का वहाँ अच्छा विकास नहीं हो सका। यही कारण है कि वहाँ के साहित्य में इसकी शास्त्रीय

व्याख्या भी बहुत कम मिलती है। हमारे देखने में कोई ऐसी शास्त्रीय व्याख्या नहीं आई है जिसे हम यहाँ पर उद्धृत कर सकें।

गद्य-काव्य के सम्बन्ध में हिन्दी विद्वानों के मत

गद्य-काव्य के सम्बन्ध में अनेकानेक हिन्दी विद्वानों ने अपने मत प्रकट किए हैं। उनमें से कुछ प्रमुख मतों का उल्लेख कर देना आवश्यक है।

रायकृष्णदास का मत—प्रसिद्ध गद्य-काव्य लेखक रायकृष्णदास ने श्रीमती विद्या भार्गव लिखित 'श्रृङ्गाजलि' की भूमिका लिखते समय गद्य-काव्य के स्वरूप पर प्रकाश डालने की चेष्टा की है। उनके द्वारा दी गई परिभाषा इस प्रकार है—

“हिन्दी में कविता और काव्य शब्द पद्यमय रचनाओं के लिए ही रूढ़ हो गए हैं। यद्यपि वस्तुतः कोई भी रचना जो रमणीय हो, रसात्मक हो, काव्य या कविता है। इसीलिए गद्य में रचना के लिए हमें गद्य-गीत या गद्य-काव्य का प्रयोग करना पड़ता है।

रामकुमार वर्मा का मत—डॉ० रामकुमार वर्मा ने 'शवनम' की भूमिका में गद्य-काव्य के स्वरूप पर प्रकाश डालते हुए लिखा है—

✓—“गद्य-गीत साहित्य की भावनात्मक अभिव्यक्ति है। इसमें कल्पना और अनुभूति काव्य उपकरणों से स्वतन्त्र होकर मानव-जीवन के रहस्यों को स्पष्ट करने के लिए उपयुक्त और कोमल वाक्यों की धारा में प्रवाहित होती है।” —

डॉ० जगन्नाथप्रसाद शर्मा का मत—आपने 'नागरी प्रचारणी हीरक जयन्ती' ग्रन्थ में गद्य-काव्य के स्वरूप और विकास पर एक अच्छा निबन्ध लिखा है। उसमें उन्होंने गद्य-काव्य को स्पष्ट करते हुए लिखा है—

“जो गद्य कविता की तरह रमणीय, सरस, अनुभूतिमूलक और ध्वनिप्रधान हो, साथ ही साथ उसकी अभिव्यज्जना प्रणाली अलंकृत एवं चमत्कारी हो, उसे गद्य-काव्य कहना चाहिए। इसमें भी इष्ट कथन के लिए कविता की भाँति न्यूनातिन्यून अथवा केवल आवश्यक पदावली का प्रयोग किया जाना चाहिए। अग्नि-पुराण के “सक्षेपात् वाक्यमिष्टार्थं व्यवच्छिन्ना पदावली” के अनुसार संक्षिप्त काव्य विधान का विचार इसमें भी रहना चाहिए। कविता के समस्त गुण-धर्मों के अनुरूप संगठित होने के कारण गद्य-काव्य में भी प्रतीक भावना अथवा आध्यात्मिक सकेत के लिए प्राग्रह दिखाई पड़ता है। इसमें भी भावापन्नता का वही रूप मिलता है जिसका आधुनिक प्रगीतात्मक रचनाओं में आधिक्य रहता है। यदि मूल प्रकृति का विचार किया जाय तो इनकी संगति शुद्ध प्रगीतात्मक कविता के साथ अच्छी तरह बैठती है क्योंकि इसके साध्य और साधन उन्हीं कोटि के होते हैं। कविता की भाँति इसमें भी कारण रूप से प्रतिभा ही काम करती है।”

महादेवी वर्मा का मत—श्री केदार लिखित 'अवन्तिले फूल' में महादेवीजी ने गद्य-काव्य के स्वरूप को स्पष्ट करने का प्रयास किया है। वे लिखती हैं—

“पद्य का भाव उसके सगीत की ओट में छिप जाय, परन्तु गद्य के पास उसे छिपाने के साधन कम हैं। रजनीगन्धा की धुद्र, छिपी हुई, चुपचाप छिपी हुई कलियों के समान एकाएक खिलकर जब हमारे नित्य परिचय के कारण शब्द हृदय को भाव-सौरभ से सराबोर कर देते हैं तब हम चौंक उठते हैं। इसी में गद्य-काव्य का सौन्दर्य निहित है। इसके अतिरिक्त गद्य की भाषा बन्धनहीनता में बद्धचित्रमय परिचित और स्वाभाविक होने पर भी हृदय को छूने में अममर्थ हो सकती है। कारण हम कवित्वमय गद्य को अपने उस प्रिय मित्र के समान पढ़ना चाहते हैं, जिसकी भाषा, बोलने के ढंग विशेष और विचारों से हम पहले से ही परिचित होंगे। उसका अध्ययन हमें इष्ट-नहीं होता।

डा० हजारीप्रसाद द्विवेदी का मत—आपने अपने इतिहास ग्रन्थ ‘हिन्दी साहित्य’ में गद्य-काव्य की परिभाषा देते हुए लिखा है—‘इस प्रकार के गद्य में भावावेग के कारण एक प्रकार की लययुक्त झंकार होती है जो सहृदय पाठक के चित्त को भाव ग्रहण के लिए अनुकूल बनाती है।’

समस्त मतों की समीक्षा और अपना मत—उपर्युक्त मतों का यदि सूक्ष्मता से अध्ययन करें तो हमें अनुभव होगा कि गद्य-काव्य के स्वरूप को विद्वानों ने कवित्व-पूर्ण गद्य के रूप में ही समझा है। आज के विद्वान् प्राचीन सस्कृताचार्यों की भाँति उसे कथा और आख्यायिका के रूप में स्वीकार नहीं करते। उनकी दृष्टि में गद्य-काव्य एक स्वतन्त्र प्रकार की भावनामय कवित्व से पूर्ण गद्य-विधा है। मैं हिन्दी गद्य-काव्य को किसी व्यक्त या रहस्यमय आधार से अभिव्यक्त होने वाली कवि के भाव जगत की कल्पना-कलित निर्बाध गद्यात्मक अभिव्यक्ति मानता हूँ।

उपर्युक्त परिभाषाओं को दृष्टि में रखते हुए यदि हम विश्लेषणात्मक शैली में गद्य-काव्य के प्रमुख तत्त्वों को स्पष्ट करना चाहें तो इस प्रकार करेंगे—

(१) भावना और कल्पना की प्रधानता होनी चाहिए।

(२) उसमें रमणीयता और सरसता की पूर्ण प्रतिष्ठा होनी चाहिए।

(३) उसमें गीति-काव्य जैसी अनुभूति-प्रधानता और भाव-प्रवणता होनी चाहिए।

(४) कम से कम शब्दों में अधिक से अधिक भाव और चित्रों को स्पष्ट करने की क्षमता भी गद्य-काव्य में अवश्य होनी चाहिए।

(५) प्रतीकात्मकता, रूपकात्मकता, अन्योक्तिपरकता आदि अभिव्यक्ति सम्बन्धी विशेषता भी गद्य-काव्य में पाई जाती है।

(६) भाषा भावपूर्ण, चित्रात्मक और ध्वनिमूलक होती है। अभिव्यक्ति में एक विचित्र प्रवेग एवं मार्मिकता होती है।

(७) उसमें किसी प्रकार की कथात्मकता नहीं पाई जाती। वह एक प्रकार की मुक्त निर्बाध अभिव्यक्ति है।

(८) गद्य-काव्य भी उत्तम प्रतिभा से ही उद्भूत होता है।

गद्य-काव्य का संक्षिप्त विकास-क्रम

हिन्दी गद्य-काव्य का उदय वगला और संस्कृत के गद्य-गीतो और गद्य-काव्य के प्रभाव से हुआ है। बाद में कुछ प्रतिभाशाली कवियों ने स्वतन्त्र रूप से भी गद्य-काव्य का सृजन किया। इस प्रकार हम गद्य-काव्य को ऐतिहासिक दृष्टि से दो भागों में विभाजित कर सकते हैं—

(१) संस्कृत, वगला या अंग्रेजी से प्रभावित गद्य-गीत।

(२) स्वतन्त्र रूप से विकसित होने वाले गद्य-गीत।

प्रभावित गद्य-गीत—प्रभावित गद्य-गीतो को हम तीन भागों में बाँट सकते हैं—(क) संस्कृत से प्रभावित, (ख) वगला से प्रभावित, (ग) अंग्रेजी से प्रभावित।

(क) संस्कृत से प्रभावित गद्य-गीत—संस्कृत की कादम्बरी की परम्परा से हिन्दी के आधुनिक गद्य-काव्य प्रभावित दिखाई पड़ते हैं। यहाँ पर एक अत्यन्त महत्त्वपूर्ण प्रश्न यह उठ खड़ा होता है कि हिन्दी गद्य-काव्य का प्रथम लेखक कौन है। हिन्दी गद्य-काव्य के अनुसंधाता डॉ० पद्मसिंह शर्मा कमलेश के मतानुसार हिन्दी गद्य-काव्य के प्रथम लेखक भारतेन्दु हरिश्चन्द्र थे। उनका कहना है कि भारतेन्दुजी की 'चन्द्रावली' में तथा उनके अन्य नाटकों के समर्पणों में हमें गद्य-काव्य के ही दर्शन होते हैं। उनकी धारणा है कि भारतेन्दुजी ने जिस गद्य-काव्य की शैली का शिलान्यास किया था, उस पर भवन-निर्माण करने का प्रयास उनके समकालीन लेखकों ने किया। मैं इस मत से सहमत नहीं हूँ। 'चन्द्रावली' की रचना एक नाटिका के रूप में हुई है। नाटक स्वयं उत्कृष्ट कोटि का काव्य है। उसके गद्यों में भावना का उद्रेक और सरम काव्यत्व का स्फुरण होना बहुत स्वाभाविक है। इसके अतिरिक्त भारतेन्दुजी को पृष्ठभूमि के रूप में रीतिकालीन गद्य-शैली मिली थी। उन्होंने अपने गद्य का निर्माण उसी के अनुकरण पर किया था। अतः रीतिकालीन गद्य-शैली को हम गद्य-काव्य की संज्ञा नहीं दे सकते। यदि हम उसे गद्य-काव्य मान भी लें तो फिर हमें गद्य-काव्य के उदयकाल को भारतेन्दुजी से बहुत पूर्व मानना पड़ेगा। रीतिकाल के सम्पूर्ण गद्य साहित्य में हमें गद्य-काव्य जैसी भाव-प्रवणता, चमत्कारप्रियता और काव्यात्मकता मिलती है। फिर भारतेन्दु से ही क्यों गद्य-काव्य का श्रीगणेश माना जाए। मध्ययुग के सम्पूर्ण रीतिकालीन गद्य को गद्य-काव्य कहना उसी प्रकार ठीक नहीं है जिस प्रकार किसी वस्त्राभूषण से लदी हुई निर्जीव मानव-प्रतिमा को मानव कहना ठीक नहीं होगा। रीतिकालीन गद्य में हमें गद्य-काव्य के बाह्याङ्ग की झलक मिलती है किन्तु उसमें वह प्राणवत्ता नहीं है जो आज के उच्चतम गद्य-काव्य में दिखाई पड़ती है। रीतिकालीन गद्य के साथ ही साथ हम भारतेन्दु हरिश्चन्द्र के गद्य को भी गद्य-काव्य कहना ठीक नहीं समझते।

हमारी धारणा है कि हिन्दी गद्य-काव्य का विकास रीतिकालीन-प्रवृत्तियों की भूमिका पर स्वतन्त्र रूप में ही हुआ है। अपने इस कथन के प्रमाण में हम दो-एक प्रारम्भिक गद्य-काव्य लेखकों के कथनों को उद्धृत कर सकते हैं। हिन्दी के प्रारम्भिक गद्य-काव्य लेखकों में आचार्य चतुरसेन शास्त्री का स्थान निर्विवाद रूप से बहुत

प्रतिष्ठित है। उन्होंने अपने गद्य-काव्य सृजन के कारण पर प्रकाश डालते हुए लिखा है—“मेरा गद्य-काव्य ‘अन्तस्तल’, जिसकी भूमिका श्री पद्मसिंह शर्मा ने लिखी है हिन्दी का सर्वप्रथम मौलिक गद्य-काव्य था। मुझे किसी से कोई प्रेरणा नहीं मिली। मेरे मन में लहर आई और मैंने लिख डाला।”

—डॉ० कमलेश के हिन्दी गद्य-काव्य, पृ० ४२ से

आश्चर्य की बात है कि हिन्दी के प्रारम्भिक गद्य-काव्य सौन्दर्योपासक के लेखक बाबू ब्रजनन्दन सहाय ने भी लगभग ऐसी ही बात कही है। डॉ० कमलेश ने लिखा है कि जब वे बाबू ब्रजनन्दन सहाय से मिले और सौन्दर्योपासक नामक गद्य-काव्य की सृजन प्रेरणा के सम्बन्ध में उन्होंने उनसे प्रश्न किया तो बाबूजी ने उत्तर दिया—सरकार ने लिखाया है। सरकार से उनका अभिप्राय भगवान् कृष्ण से है। वे उनके परम भक्त हैं।

उपर्युक्त दोनों उद्धरणों से स्पष्ट प्रमाणित होता है कि हिन्दी के दो आदिम गद्य-काव्य लेखकों ने किसी से प्रभाव या प्रेरणा लेकर गद्य-काव्य की रचना नहीं की थी। वह या तो उनके सरकार की या उनके मन की प्रेरणा से लिखे गए थे। इस प्रकार स्पष्ट है कि हिन्दी के प्रारम्भिक काव्यों का सृजन बहुत कुछ स्वतन्त्र रूप से ही हुआ था। भारतेन्दु बाबू हरिश्चन्द्र से उसे प्रेरित या विशेष प्रभावित मानना हमें ठीक नहीं जँचता।

आचार्य चतुरसेन शास्त्री और बाबू ब्रजनन्दन सहाय के अतिरिक्त इनसे कुछ पहले होने वाले बद्रीनारायण चौधरी, तथा गोविन्दनारायण मिश्र ने भी कुछ ऐसे गद्य-खण्ड लिखे थे जो गद्य-काव्य कहे जा सकते हैं। इनका प्रकाशन ‘आनन्द कादम्बिनी’ नामक पत्रिका में हुआ था। इन्हीं के समकालीन ठा० जगमोहनसिंह ने भी ‘इयामा-स्वप्न’ नामक एक भावपूर्ण रचना लिखी थी जिसे मैं गद्य-काव्य ही मानने के पक्ष में हूँ। इनकी इस रचना में प्रणय और प्रकृति की भावपूर्ण भाँकी मिलती है। बालकृष्ण भट्ट ने भी कुछ ऐसे गद्य-खण्ड लिखे थे जो निबन्ध और गद्य-काव्य के मध्य की वस्तु प्रतीत होते हैं। इनके ‘चन्द्रोदय’ में गद्य-काव्य के लक्षण अधिक हैं और निबन्ध के लक्षण कम। कल्पना, भावना और काव्यत्व के स्फुरण ने उसमें चार-चाँद लगा दिए हैं। प्रारम्भ में प्रसादजी ने भी कुछ गद्य-काव्य के ढंग की रचनाएँ लिखी थीं। इनका प्रकाशन इन्दु में हुआ था। प्रारम्भिक गद्य-काव्य लेखकों में जे० पी० श्रीवास्तव का नाम भी लिया जाता है। इन्होंने भी कई अच्छे गद्य-काव्य लिखे थे। राधिकारमणप्रसादसिंह ने नवजीवन या प्रेम-लहरी लिखकर गद्य-काव्यों की परम्परा के विकास में योग दिया। यह सब गद्य-काव्य अधिकतर संस्कृत के कादम्बरी और कुछ अंश में रीतिकालीन हिन्दी गद्य परम्परा से प्रभावित थे।

(ख) वगला से प्रभावित गद्य-गीतों की धारा—हिन्दी गद्य गीतों के स्वरूप को सँवारने का बहुत बड़ा श्रेय वगला गद्य-गीतों को है। हिन्दी में जिस समय भारतेन्दुयुगीन लेखक प्राचीन ढंग के गद्य-काव्यों की रचना करने में लगे हुए थे, उसी समय वगला के चन्द्रशेखर मुख्योपाध्याय रचित ‘उद्भ्रान्त प्रेम’ नामक गद्य-काव्य का हिन्दी अनुवाद प्रकाशित हुआ। इसके अनुवादक ईश्वरीप्रसाद शर्मा थे। इस अनुवाद

में हिन्दी के भावुक लेखकों को एक नई प्रेरणा प्रदान की और वे उसी ढंग की रचनाएँ लिखने में लग गए। इस शैली में हिन्दी के बहुत से गद्य-काव्य लिखे गए। इनमें श्री राधिकारमणप्रसादसिंह-कृत 'नवजीवन' या 'प्रेम लहरी', मोहनलाल महतो वियोगी-रचित 'धुँधले गीत', श्री लक्ष्मीनारायण सुधाशु-लिखित 'वियोग' शीर्षक गद्य-काव्य विशेष उल्लेखनीय है। मोनमत्त कृत प्रेम लहरी, और शिवपूजन सहाय विरचित 'प्रेम कली' नामक गद्य-काव्य भी इसी परम्परा से सम्बन्धित है। इस परम्परा से प्रभावित अन्य रचनाओं में हृदयनारायण पाण्डेय प्रणीत, 'देवदत्त' विद्यार्थी कृत 'कुमार हृदय का उच्छ्वास', सद्गुरुशरण अवस्थी लिखित 'भ्रमित पथिक', केशवलाल भा अमूल विरचित 'प्रलाप', वृन्दावनलाल कृत 'हृदय की हिलोर', जगदीश भा विमल कृत 'तरंगिणी', तेजनारायण काक रचित 'मदिरा', डॉ० रामकुमार प्रणीत 'हिम हास' और, कनक अग्रवाल लिखित 'उद्गार' विशेष उल्लेखनीय हैं। वियोगी हरि की 'मेरी हिमाकत', चतुर सेन शास्त्री की 'तरलाग्नि', रामेश्वरी देवी गोयल प्रणीत 'जीवन का सपना' आदि रचनाएँ भी इसी परम्परा से प्रभावित मानी जा सकती हैं।

रवीन्द्र बाबू की गीताजली एक युग-प्रवर्तक रचना है। इस रचना ने हिन्दी काव्य क्षेत्र में छायावाद का और गद्य-क्षेत्र में रहस्यवादी गद्य-काव्य की परम्परा का प्रवर्तन किया था। रायकृष्णदास ने अपनी साधना की रचना गीताजली के अनुकरण पर ही की थी। वियोगी हरि की 'तरंगिणी', आचार्य चतुरसेन शास्त्री कृत 'अन्तस्थल' इस परम्परा की प्रतिनिधि रचनाएँ कही जा सकती हैं।

गांधीजी के प्रभाव से बीसवीं शताब्दी के प्रारम्भ में राष्ट्रीय विचारधारा का देश के कण-कण में प्रसार हुआ। हिन्दी गद्य-काव्य लेखक इस विचारधारा से प्रभावित हुए बिना न रह सके। फलस्वरूप रवीन्द्र के अनुकरण पर गद्य-काव्य लिखने वालों ने अपने गद्य-काव्यों में आध्यात्मिकता एवं रहस्यात्मकता की व्यञ्जना के साथ-साथ देश-प्रेम की पुलक भी पैदा की। जिसके फलस्वरूप हिन्दी गद्य-काव्यों ने एक नई दिशा ली। इस दिशा से सम्बन्धित कई उच्चकोटि के गद्य-काव्य लिखे गए। ऐसे गद्य-काव्यों में वियोगी हरि का 'अन्तर्नाद' हरिमोहन वर्मा की 'भारत भक्ति', माखनलाल चतुर्वेदी की 'साहित्य-देवता', तेज नारायण काक का 'निर्भर' और 'पाषाण' और वियोगी हरि की 'श्रद्धा' शीर्षक रचनाएँ विशेष महत्त्व की हैं।

कुछ गद्य-लेखक उपर्युक्त धारा से प्रभावित हुए बिना ही गीताजली के ढंग की ही रचनाएँ लिखते रहे। ऐसी रचनाओं में रायकृष्णदास की 'छायापथ' और 'प्रवाल' तथा वियोगी हरि रचित 'प्रार्थना' विशेष उल्लेखनीय हैं।

वगला में प्रभावित एक परम्परा हमें छोटे-छोटे गद्य-गीतों या गद्य-काव्य-खण्डों की मिलती है। इसको जन्म देने का श्रेय रवीन्द्रनाथ की 'स्ट्रेवर्डम' नामक अंग्रेजी रचना के हिन्दी अनुवाद को है। यह अनुवाद रामचन्द्र टण्डन ने 'कलरव' नाम से किया था। इसके अनुकरण पर गद्य-गीतों की एक परम्परा चल पड़ी। वियोगी हरि की 'भावना' और 'ठण्डे छोटे', शान्तिप्रसाद वर्मा का 'चित्रपट'

इन्साइक्लोपीडिया ब्रिटैनिका का मत—इस ग्रन्थ में समालोचना का स्वरूप स्पष्ट करते हुए लिखा है—

“Criticism is the art of judging the qualities and values of an aesthetic object whether in Literature or the fine arts. It involves the formation and expression of judgment”

अर्थात् आलोचना का अर्थ वस्तुओं के गुण-दोषों की परख करना है, चाहे वह परख साहित्य क्षेत्र में की गई हो या ललित कला क्षेत्र में। इसका स्वरूप निर्णायक में सन्निहित रहता है।

रिचर्ड्स का मत—रिचर्ड्स ने भी आलोचना का वर्णन करते हुए मूल्य-निर्धारण को ही उसकी प्रमुख विशेषता व्यक्त किया है। उन्होंने लिखा है—

“To set up as a critic is to set up as a judge of values”

अर्थात् आलोचक की नियुक्ति करना निर्णायक की नियुक्ति करना है।

मैथ्यू आर्नल्ड—आपकी धारणा है कि आलोचक को तटस्थ भाव से वस्तु के वास्तविक स्वरूप के ज्ञान का अनुभव और प्रचार करना चाहिए। वे लिखते हैं—

“But the criticism, real criticism is essentially the exercise of this very quality (curiosity and disinterested love of a free play of mind) It obeys an instinct prompting to try to know the best that is known and thought in the world”

अर्थात् आलोचना की सबसे प्रमुख विशेषता है तटस्थता। वस्तु के स्वरूप की जिज्ञासा ही उसे आलोचना-मार्ग में प्रवृत्त करती है।

कार्लाइल—कार्लाइल प्रभाववादी समीक्षा के समर्थक थे। उन्होंने आलोचना की परिभाषा देते हुए लिखा है—

“Literary Criticism is nothing and should be nothing but the recital of one's personal adventures with a book”

अर्थात् आलोचना पुस्तक के प्रति उद्भूत आलोचक की मानसिक प्रतिक्रिया का परिणाम है।

ड्राइडेन—इन्होंने भी मूल्यांकन को ही महत्त्व दिया है। आलोचना वह कसौटी है जिसकी सहायता से किसी रचना का मूल्यांकन किया जाता है। वह उन विशेषताओं का लेखा प्रस्तुत करती हैं, जो साधारणतया किसी सम्भ्रान्त पाठक को आनन्द प्रदान कर सके।

—आलोचना, इतिहास तथा सिद्धान्त से दृढ़त

ऐडिसन—यह आलोचना का अर्थ छिद्रान्वेषण न लेकर सौन्दर्योद्घाटन ही लेते थे। उन्होंने लिखा है कि समालोचक का धर्म कलाकारों के दोष निकालना नहीं है बल्कि उनका कर्तव्य है उनकी कृति का सौन्दर्योद्घाटन करना—

—देखिए दि स्पेक्टेटर

कालरिज—ऐडिसन से मिलता-जुलता ही दृष्टिकोण कालरिज साहब का भी है। उन्होंने भी यही लिखा कि समीक्षा का उद्देश्य साहित्य-निर्माण के नियमों

का निश्चितीकरण भर है। उसका लक्ष्य निर्णयात्मक नियमों का सकलन तैयार करना नहीं है—

—वाइग्रेफिया टिरेरिया से

बोईसाल—इनका दृष्टिकोण स्वच्छन्दतावादी प्रतीत होता है। उन्होंने लिखा है। “आलोचना एक प्रकार का इतिहास अथवा दर्शन है जिसका प्रयोग विचारशील तथा उत्सुक व्यक्तियों द्वारा सतत होता रहेगा और श्रेष्ठ आलोचक वही होगा जो श्रेष्ठ कलाकारों की महत् रचनाओं के क्षेत्र में अपनी आत्मा के स्वच्छन्द विचरण का वर्णन करेगा।”

अग्रन्तर—इनकी धारणा थी कि आलोचना में निर्णय प्रदान होता है। आलोचक के तीन प्रमुख कर्तव्य हैं—पहला है अर्थ का स्पष्टीकरण, दूसरा वर्गीकरण और तीसरा निर्णय प्रदान। इसका प्रमुख उद्देश्य जनता तथा लेखकों की अभिरुचि का संशोधन तथा कला और साहित्य का श्रेष्ठ निर्देशन है।”

समस्त मतों की आलोचना और अपना दृष्टिकोण—ऊपर लिखी परिभाषाओं का यदि ध्यान से अध्ययन करे तो हमें स्पष्ट अनुभव होगा कि विद्वानों ने आलोचना सम्बन्धी अपने दृष्टिकोणों के अनुरूप ही उसके स्वरूप की व्याख्या की है। कोई निर्णय को, कोई व्याख्या को, कोई वैज्ञानिक विवेचन को, कोई मनोवैज्ञानिक अध्ययन को तथा कोई सिद्धान्त निर्माण को आलोचना का आवश्यक अंग मानता है। यह सभी परिभाषाएँ एकांगी और एकपक्षीय हैं। सच्ची समालोचना वह है जिसमें आलोचक इतिहास एवं तुलना का आधार लेकर वस्तु के वास्तव और अन्तर दोनों पक्षों की व्याख्या वैज्ञानिक शैली में करता हुआ सिद्धान्तों का निर्माण और आलोच्य वस्तु का मूल्यांकन करने का प्रयास करता है।

सच्ची समालोचना में निम्नलिखित पक्षों का सुन्दर सामंजस्य रहता है।

आलोचना के पक्ष

सत्समालोचना के विविध पक्ष और अंग होते हैं। संक्षेप में वे इस प्रकार हैं—

- (१) आलोचना का व्यक्तिगत और प्रभावाभिव्यञ्जक पक्ष।
- (२) आलोचना का शास्त्रीय विवेचन पक्ष और आलोचक की प्रतिभा।
- (३) आलोचना का निर्णयात्मक पक्ष।
- (४) आलोचना का ऐतिहासिक पक्ष।
- (५) आलोचना का मनोवैज्ञानिक पक्ष।
- (६) आलोचना का तुलनात्मक पक्ष।
- (७) आलोचना का वैज्ञानिक पक्ष।
- (८) आलोचना का साहित्यिक पक्ष।
- (९) सिद्धान्तों का निर्माण पक्ष।
- (१०) आलोचना का व्याख्यात्मक पक्ष।

(१) आलोचना का व्यक्तिगत और प्रभावाभिव्यञ्जक पक्ष—यद्यपि आलोचना का आवश्यक अंग उसका शास्त्रीय पक्ष है। किन्तु आलोचक का व्यक्तित्व भी

आलोचना के रूप-विधान में कम सहायक नहीं होता। क्योंकि आलोचना को बिलकुल निर्जीव वस्तु नहीं समझना चाहिए। सच्ची आलोचना में निष्पक्ष नीर-क्षीर विवेक के साथ-साथ व्यक्तिगत सहानुभूति का स्पर्श भी रहता है। आलोचना की यह सहानुभूति उसकी आलोचना को मानव मात्र के लिए बोधगम्य और आकर्षक बना देती है।

हडसन ने लिखा है—आलोचना को विज्ञान मात्र नहीं बना सकते हैं। वस्तुओं को उनके यथार्थ रूप में देखने की बात करते हैं। पर यह कहने को एक फैशन मात्र है। वस्तुओं को उनके यथार्थ रूप में देखना सम्भव है क्योंकि उन्हें हम अपने मन में ही देख सकते हैं और क्योंकि हमारे मन राग-द्वेष से भरे रहते हैं, हम उन्हें अपने स्वभाव और प्रकृति के द्वारा ही देख सकेंगे। बहुत करें तो हम पक्षपात, अध-विश्वास और द्वेष से अपने को मुक्त करने की चेष्टा कर सकते हैं। बस उससे और अधिक नहीं। साहित्य का व्यक्तित्व से विकास होता है और व्यक्तित्व को ही वह अपील करता है। इत्यादि। हडसन के इस कथन से पूर्णतया स्पष्ट है कि आलोचना में आलोचक की व्यक्तित्वाभिव्यक्ति का होना अनिवार्य और अपेक्षित दोनों हैं। वैसे अन्य विद्वानों ने भी आलोचक के जो आवश्यक गुण निर्देशित किए हैं वे भी अधिक-तर बुद्धितत्त्व की अपेक्षा हृदयतत्त्व से ही सम्बन्धित हैं। हमारे यहाँ काव्यशास्त्र में काव्यानुशीलन के अधिकारी वे ही बतलाए गए हैं जो प्रतिभानुशाली हृदय वाले हैं। 'अभिनव भारती' में लिखा है "अधिकारीमात्र विमल प्रतिभानुशालि हृदय"—ध्वन्यालोक लोचन में भी यही बात इस प्रकार लिखी गई है—

“एषा काव्यानुशीलनाभ्यासवशाद्धि विशदी भूते मनो मुकरे वर्णनीयतन्मयी भवन योग्यता ते हृदय सम्वाद भाजा सहृदया ।”

आजकल के हिन्दी आलोचकों में रामचन्द्र शुक्ल में हमें व्यक्तित्वाभिव्यक्ति बहुत दिखाई पड़ती है। उनकी समस्त आलोचना में उनके व्यक्तित्व की पूरी छाप है। यह छाप हमें उनकी आलोचनाओं में निम्नलिखित रूप में दिखाई पड़ती है—

- (१) आदर्शवाद के प्रति लगाव।
- (२) तुलसी के प्रति विशेष श्रद्धा।
- (३) शिष्टता।
- (४) मननशीलता और गम्भीरता।
- (५) छायावाद और रहस्यवाद के प्रति उपेक्षा।
- (६) रसपक्ष का महत्त्व-प्रतिपादन।

(२) आलोचना का शास्त्रीय विवेचन पक्ष और आलोचक की प्रतिभा—
मम्मट ने कवि के अपेक्षित साधनों का उल्लेख करते हुए लिखा है—

शक्ति निपुणता लोकशास्त्र काव्याद्यवक्षणात् ।

काव्यज्ञशिक्षाभ्यास हेतु तदुद्भवे ।

अर्थात् काव्योत्पत्ति के सहायक उपादानों में शक्ति या प्रतिभा, लोकशास्त्र ज्ञान तथा काव्यानुशीलनजनित निपुणता, काव्यज्ञ से शिक्षा प्राप्त करना आदि

अत्यन्त आवश्यक हैं। जब कवि इस प्रकार समस्त शास्त्रों का ज्ञान प्राप्त कर कविता की नृष्टि करता है तो फिर उसकी विवेचना करने वाले भावुक या आलोचक के लिए भी इन समस्त शास्त्रों का ज्ञान प्राप्त करना बड़ा आवश्यक होता है क्योंकि आलोचक का कार्य ही शास्त्रीय ढंग से काव्य की परीक्षा करना होता है। 'काव्य-मीमांसा' नामक ग्रन्थ में समीक्षा का अर्थ स्पष्ट करते हुए लिखा है—“अन्तर्भाष्य समीक्षा यवान्तरार्थ विच्छेदश्चना” अर्थात् समीक्षा अन्तर्भाष्य व अवान्तरार्थ के विच्छेद का नाम है। यह कार्य तभी हो सकती है जब आलोचक में भी कवि के समान शक्ति, निपुणता, लोकशास्त्र, काव्यादि का ज्ञान वर्तमान हो।

(३) आलोचना का निर्णयात्मक पक्ष—हडसन ने आलोचना के अर्थ को स्पष्ट करते हुए लिखा है—

“In its strict sense the word criticism means judgment and this sense commonly colours our use of it even when it is most broadly employed”

अर्थात् आलोचना का अर्थ प्रधान रूप में निर्णय ही है इत्यादि। इससे स्पष्ट है कि निर्णय पक्ष आलोचना का प्रमुख पक्ष होता है। हडसन ने आलोचक के दो प्रमुख रूप माने हैं—एक तो व्याख्याकार (Interpreter) और दूसरा निर्णायक (Judicial)। उसने अपने प्रसिद्ध ग्रन्थ 'An Introduction to Study of Literature' में आलोचना के निर्णय पक्ष पर विस्तार में विचार किया है। उसने लिखा है कि जीवन बहुत छोटा होता है। माहित्य बहुत विस्तृत है। उस समस्त साहित्य में अपने उपयुक्त ग्रन्थों को कोई भी व्यक्ति तभी छांट सकता है जब उसके सम्बन्ध में प्रतिष्ठित विद्वानों ने अपने निर्णय दे दिए हों। रिचर्ड्स ने अपने 'Principles of Literary Criticism' में निर्णय कार्य को भी एक आवश्यक साहित्यिक व्यापार माना है। उसने लिखा है—

“The act of judgment the relation of presentation are only a few of the provisional ultimates introduced for convenience of discussion”

आजकल इस निर्णय व्यापार में केवल रूचि को ही विशेष महत्त्व नहीं दिया जाता, बल्कि मनोवैज्ञानिक तथ्य भी उसके मूल में रहा करते हैं। रिचर्ड्स ने 'A Psychological Theory of Value' में लिखा है कि नौ वर्ष पहले लिखी गई लागिनन की यह उक्ति—

“The Judgment of Literature is the final outcome of much endeavour”

अर्थात् साहित्य में अच्छा निर्णय देना बड़ा प्रयत्नमाध्य होता है, यह आज भी सत्य है। हडसन ने इसी बात का वर्णन किया है। मनोविज्ञान के अनिरिक्त, निर्णय देने में देश, काल और पात्र का विचार रखना भी नितान्त प्रावश्यक होता है। इस प्रकार स्पष्ट है कि निर्णय का कार्य सहसा नहीं किया जाना चाहिए। उसके लिए गूढ़ अध्ययन के साथ-साथ नतुलित मनोवृत्ति भी अपेक्षित होती है। इन दोनों बातों के लिए बड़े अभ्यास की आवश्यकता है।

(४) आलोचना का ऐतिहासिक पक्ष—आलोचना का ऐतिहासिक पक्ष भी कम महत्वपूर्ण नहीं होता। प्राचीन काल में अधिकांश आलोचना कोरी निर्णयात्मक होती थी। वे निर्णय बहुत कुछ वैयक्तिक रुचि पर आश्रित रहते थे। किन्तु आज आलोचक को निर्णय देने से पहले आलोच्य वस्तु और उससे सम्बन्धित बातों के ऐतिहासिक पक्ष पर भी विचार करना पड़ता है। स्काट जेम्स ने लिखा है—

“The critical leader has to put himself as nearly as possible where the writer stands”

(The making of Literature—by Scott James, page 375)

अर्थात् आलोचक को भी उसी भूमि तक पहुँचने की चेष्टा करनी चाहिए जिस पर लेखक वर्तमान रहता है। इस लक्ष्य पर आलोचक तभी पहुँच सकता है जब वह उसके ऐतिहासिक पक्ष का साग विवेचन करे। इसीलिए आधुनिक आलोचक किसी कवि की आलोचना करते समय उन तमाम परिस्थितियों का ऐतिहासिक विवरण देते हैं जिनमें पढ़कर कवि ने अपनी कृति लिखी होगी। साथ ही साथ परम्परा निर्देश की ओर भी सच्चे आलोचक का ध्यान रहता है। क्रोचे ने इसीलिए अपने दार्शनिक सिद्धान्त के विवेचन में इतिहास को बहुत अधिक महत्व दिया है। आलोचना के ऐतिहासिक पक्ष पर बल देते हुए जेम्स स्काट ने अपने 'The Making of Literature' में लिखा है—

“The critic must have some knowledge of that tract of life from which the creative writer starts. This life which we progress to know, we always see characterised the facts of which the artist is sensible must be facts to which the critic can also penetrate and these are to be found not only in life in more obvious sense but the whole order of facts which furnish the mind—the knowledge. The memory of the past—the culture the common possession of which makes intelligent conversation possible an exchange of ideas fruitful. Behind us all lies that history—the history of poetry music art and all human idea—that history which Croce tells us is humanity's memories of its own past and whether it be well or ever so faintly remembered has entered into the nature of each of us and has coloured and contributed to the mode of awareness. The kind of knowledge of life is possessed in various degrees by the artist and the critic must have the entry to the same world (The making of Literature—Scott James, page 378)

इसी बात को पेटर ने अपने Renaissance में इस प्रकार लिखा है—

“Every intellectual product must be judged from the point of view of the age and the people in which it was produced

(Page 22)

हडसन ने Seherer को उद्धृत करते हुए लिखा है कि आलोचना में आजकल की ऐतिहासिक शैली बड़ा महत्व रखती है। उसके मतानुसार आलोचक का कार्य होता है—

“Its aim is to give account of work from the genius of its authors and from the turn this genius has taken from the circumstances amidst which it was developed”

(५) आलोचना का मनोवैज्ञानिक पक्ष—अभी निर्णय पक्ष पर विचार करते हुए हमने आलोचना के मनोवैज्ञानिक आधारभूमि की आवश्यकता संकेतित की है। रिचर्ड्स ने अपने ‘Principle of Literary Criticism’ नामक पुस्तक में इस सम्बन्ध पर अच्छा विचार किया है। उसने एक स्थल पर लिखा है—

“None the less enough is known for an analysis of the mental events which make up reading of a poem to be attempted and such an analysis is a prime necessity in criticism”

अर्थात् अब मानसिक घटनाओं के विश्लेषण के लिए ज्ञान का अच्छा विकास हो चुका है। अतएव किसी कविता को पढ़ते समय उनसे बड़ी सहायता मिलती है। आलोचक के लिए इस प्रकार का मनोवैज्ञानिक विश्लेषण परमापेक्षित होता है। आलोचना में मनोविज्ञान का विश्लेषण करते समय हमें अपने मनोवैज्ञानिक विश्लेषण से ही प्रेरित नहीं होना चाहिए क्योंकि इससे आलोचना क्षेत्र में अव्यवस्था उत्पन्न होने की आशंका हो सकती है। रिचर्ड्स ने ‘Principle of Literary Criticism’ में पृष्ठ ८२ पर इस बात को इस प्रकार लिखा है—

“For our immediate purpose, for clearer understanding of values and for avoidance of unnecessary confusion in criticism it is necessary to break away from the set of ideas by which popular and academic psychology alike attempt to describe the mind”

उसने आलोचना क्षेत्र में मनोवैज्ञानिक विश्लेषण के महत्त्व को प्रगट करते हुए लिखा है—

“For a theory of knowledge is needed only at one point The point at which we wish to decide whether a poem For example is true or reveals reality and if so in what sense Whereas theory of feeling of emotion of aptitude and desires of the effective volitional aspects of mental activity is required at all point mental analysis”

(६) आलोचना का तुलनात्मक पक्ष—आलोचना में तुलना का भी बड़ा महत्त्व होता है। सच तो यह है कि हडसन ने व्याख्या और मूल्य निर्धारण आलोचना के जो दो प्रमुख तत्त्व बताए हैं। उनमें मूल में तुलना पक्ष स्वयं-विद्यमान रहता है। उसने इसीलिए लिखा है—

“In the first place judicial criticism is largely concerned with the question of the order of merits among Literary works”

अर्थात् निर्णयात्मक आलोचना में आलोच्य ग्रन्थ का अन्य साहित्य-ग्रन्थों से स्थान निर्देश भी आवश्यक होता है। इन पंक्तियों में उसने तुलना पक्ष पर भी जोर दिया है।

(७) आलोचना का वैज्ञानिक पक्ष—मफन आलोचना में वैज्ञानिकता को भी विशेष महत्त्व दिया जाता है। आलोचना भावनालोक की वस्तु नहीं होती।

इसमें आलोचक को बुद्धिवादिता और विश्लेषण से काम लेना पड़ता है। पहले वह आलोच्य वस्तु की व्याख्या और फिर उनका विश्लेषण करता है। बाद को सैद्धान्तिक आलोचना के लिए सिद्धान्त निर्माण भी। इसीलिए हडसन ने आलोचना के लिए Science of Criticism या विज्ञान शब्द का प्रयोग किया है। Introduction to the Study of Literature, page 280 पर उसने Science of Criticism शब्द का प्रयोग किया है। हडसन ने वैज्ञानिक ढंग के आलोचक की विशेषताओं को स्पष्ट करते हुए मोल्टन की निम्नलिखित उक्ति उद्धृत की है—

“Nothing to do with merit relative or absolute Difference in kinds he knows, difference in degrees he does not know”

इत्यादि।

(८) आलोचना का साहित्यिक पक्ष—ऊपर हम आलोचना के वैज्ञानिक पक्ष के महत्त्व का संकेत कर चुके हैं। किन्तु इससे यह न समझना चाहिए कि आलोचना कोरा विज्ञान है साहित्य नहीं। वास्तव में उसमें साहित्यिक आनन्द अपनी पराकाष्ठा में वर्तमान रहता है। साथ ही साथ वैज्ञानिक विवेचना, विश्लेषण, तथा नियम निर्धारण आदि बातों पर भी जोर दिया जाता है। अंग्रेजी साहित्य में इस प्रश्न को दूसरे ढंग से उठाया गया है। वह यह है कि क्या आलोचक कवि होता है या नहीं। कुछ विद्वान् पक्ष में हैं और कुछ विपक्ष में। making of Literature में स्कास्ट जेम्स ने पृ० ३७४ पर इस सम्बन्ध में अपने विचार प्रगट किए हैं—

“The answer in part is given by many great poets who have been criticised Some like Dryden, Goethe and Ornsd have opened their minds to all Literature with catholic understanding Others with more restricted taste Swinburn for example have written eloquently of just those poets who were peculiarly congenial to them”

इस उद्धरण से स्पष्ट है कि आलोचक होते हुए भी कोई व्यक्ति कवि हो सकता है। यह बात दूसरी है कि उसके दृष्टिकोण में अन्तर हो जैसा कि ऊपर उद्धरण से स्पष्ट है। जब आलोचक कवि हो सकता है तो आलोचक में निश्चय ही काव्यत्व का अंश भी होगा। कवि का कोई भी कार्य भावना विरहित नहीं हो सकता। आलोचक का कर्तव्य है कि वह यदि कवि न भी हो तो भी सहानुभूति से काम ले। दूसरे आलोचना सम्बन्धी अपने विचारों का साहित्यिक शैली में निवेद्य बनावे। आलोचक का परम कर्तव्य है कि कवि की आलोचना करते समय उसकी समस्त साहित्यिकता और भावुकता को पाठकों तक पहुँचा दे। ऐसी दशा में उसे साहित्यिक पक्ष पर विशेष ध्यान रखना पड़ेगा। कोरा वैज्ञानिक शुष्क नियमों को साधारण समाज के लिए निवेद्य नहीं बना सकता। जब तक कि वे नियम से सत्य-खण्ड, काव्यानुभूति और सहानुभूति से सजलित करके न रखे जायें। अतः स्पष्ट है कि आलोचना में साहित्यिक पक्ष का होना उतना ही आवश्यक है जितना कि वैज्ञानिक पक्ष का। हडसन ने आलोचना के भावात्मक और साहित्यिक पक्ष की आवश्यकता को ध्वनित करते हुए लिखा है—

“The chief function of criticism is to enlighten and to stimulate”
(Page 266)”

(६) सिद्धान्तों का निर्माण पक्ष—हम ऊपर आलोचना की वैज्ञानिकता पर जोर दे चुके हैं। विज्ञान का कार्य वस्तुओं का विश्लेषण कर उसके आधार पर और सम्बन्ध में नियम निर्माण करना होता है। आलोचना का भी लक्ष्य बहुत कुछ यही है। हडसन ने इसी बात को इस प्रकार लिखा है—

“Differences in kind he knows, difference in degree he does not know. He sees the laws and principles of a given body of literature

उमने एक दूसरे स्थल पर लिखा है—

“The critic's business is thus to discover by the direct examination”

(१०) आलोचना का व्याख्यात्मक पक्ष—हडसन ने आलोचना के प्रधान दो पक्ष माने हैं। उनमें व्याख्या पक्ष भी एक है। उसने लिखा है—

“Criticism may be regarded as having two different functions: that of interpretation and that of judgment”

बहुत से आजकल के आलोचक आलोचना के व्याख्यात्मक पक्ष को ही प्रधान मानते हैं। अंग्रेजी आलोचना जगत का सदर्थ देते हुए हडसन ने लिखा है—

“These two writers must suffice to illustrate the marked tendency of our time to regard interpretation”

हमारे यहाँ संस्कृत में भी आलोचना के व्याख्या पक्ष को विशेष महत्व दिया गया है। संस्कृत में समीक्षा का अर्थ अन्तरभाष्य व अवान्तरार्थ विच्छेद अर्थात् पूर्ण और स्पष्ट व्याख्या करना है। जिसमें आन्तरिक विशेषताएँ स्पष्ट हों और प्रासंगिक बातें भी मकेतित की गई हों वही समालोचना है। अंग्रेजी विद्वानों ने इस पक्ष पर विस्तार से विचार किया है।

आलोचना की वैज्ञानिक प्रक्रिया

इस विषय पर डॉ० श्याममुन्दरदास ने अपने ‘साहित्यालोचन’ में अच्छा प्रकाश डाला है। उसके मतानुसार आजकल की वैज्ञानिक प्रक्रिया के दो सामान्य पक्ष हैं। तुलना और इतिहास साहित्य की आलोचना भी तभी वैज्ञानिक होती है जब तुलना और इतिहास पर उसकी भित्ति उठाई जाती है। हम पीछे इन दोनों बातों पर विचार कर चुके हैं। डॉ० श्याममुन्दरदास के मतानुसार आलोचक को इतिहास और तुलना के साथ-साथ विश्वास, रुचि और मानव भावों को भी दृष्टिकोण में रखना चाहिए। उन्होंने आलोचक को कुछ दोषों में बचने के लिए सावधान भी किया है। उनमें पहला दोष यह है कि उसे पारिभाषिक शब्दों का प्रयोग नहीं करना चाहिए और प्रयुक्त हुए पारिभाषिक शब्दों को स्पष्ट कर देना चाहिए।

‘आलोचना, इतिहास तथा सिद्धान्त’ नामक ग्रन्थ में वैज्ञानिक प्रक्रिया का स्पष्टीकरण कुछ अधिक विस्तार के साथ किया है। इस ग्रन्थ में पृ० ४४१ पर लिखा है—“आधुनिक युग की वैज्ञानिक प्रगति से प्रभावित होकर उन्होंने उसी के क्षेत्र के-

कुछ नियम अपनाए और आलोचनाधार निर्मित किए । विज्ञान-क्षेत्र में वर्गीकरण कार्य-कारण सम्बन्ध, समीक्षा तत्त्वों का विवेचन, पारस्परिक सम्बन्ध इत्यादि का आधार लेकर अनुसंधान किया जा रहा था । उन्हीं आधारों को अनेक साहित्यिक आलोचकों ने भी अपनाया । उन्होंने भी साहित्य को वर्गों में विभाजित किया । उनके कार्य-कारण के पारस्परिक सम्बन्ध का अनुसंधान किया, शब्दों के धातु रूप का निश्चय किया, और देश विशेष के सामाजिक तथा राजनीतिक एवं राष्ट्रीय जीवन की भूमिका रूप में रखकर साहित्यिक कृति की जाँच आरम्भ की । उन्होंने मनोविज्ञान तथा मनस्तल शास्त्र का सहारा लेकर कवि-हृदय को परखना चाहा । यही आलोचना की वैज्ञानिक प्रक्रिया है ।

आलोचना या भावक का स्वरूप, प्रकार और आवश्यक गुण

आलोचक या भावक—ऊपर जिस आलोचना की चर्चा की गई है, उसकी शक्ति सब में नहीं होती । इस सम्बन्ध में राजशेखर ने लिखा है कि सच्चा भावक या आलोचक वही हो सकता है जिसमें भावयन्त्री प्रतिभा होती है । वे लिखते हैं—

भावकस्योपकुर्वाण भावयन्त्री सा हि कवेः श्रममभिप्राय च भावयति ।

तथा खलु फलित कवेर्व्यापारतरन्यथा सो—वकेशी स्यात् ॥

अर्थात् भावयन्त्री प्रतिभा भावक या आलोचक का उपकार करती है । अतः उसका नाम भावयन्त्री है । यह प्रतिभा कवि की कविता-लता को सफल बनाती है । इसके बिना कविता निष्फल रह जाती है ।

यहाँ पर एक प्रश्न उठ खड़ा होता है । कवि श्रेष्ठ होता है या भावक या आलोचक । इस प्रश्न का निश्चित उत्तर राजशेखर ने दिया है । उन्होंने लिखा है कि प्रतिभा के तारतम्य से ससार में विविध प्रकार की प्रतिष्ठा होती है । भावक कवि कभी अघम दशा को प्राप्त नहीं होते । हाँ, भावक-प्रतिभा तथा कवि-प्रतिभा दोनों का एक में होना कठिन होता है । राजशेखर ने अपनी 'काव्य-मीमांसा' में एक श्लोक उद्धृत किया है, जिसमें यह व्यजित किया गया है कि दोनों प्रकार की बुद्धि का एक में होना आश्चर्यजनक होता है ।

—काव्य मीमांसा, केदारनाथ सारस्वत का अनुवाद, पृ० ३१

आलोचकों या भावकों के भेद—भावकों के भेदों के सम्बन्ध में विद्वानों में मतभेद हैं । महाकवि मगल के मतानुसार भावक या आलोचक दो प्रकार के होते हैं—
(१) अरोचकी, तथा (२) सत्तृणाम्यवहारी । वामन के मत में कवि भी अरोचकी और सत्तृणाम्यवहारी होते हैं । राजशेखर के मत में भावक के चार प्रकार के होते हैं—
अरोचकी, सत्तृणाम्यवहारी, मत्सरी और तत्त्वामिनिवेशी । अरोचकी समालोचक वे होते हैं, जिन्हें किसी की अच्छी से अच्छी रचना भी अच्छी नहीं लगती । सत्तृणाम्यवहारी आलोचक वे होते हैं जो भली-बुरी सभी प्रकार की रचनाओं पर वाद-विवाद उठाते हैं । मत्सरी वे होते हैं जो ईर्ष्याविश किसी रचना को पसन्द नहीं करते और कुछ न कुछ दोष दर्शन कराने की चेष्टा करते हैं तथा तत्त्वामिनिवेशी वे निष्पक्ष और सच्चे आलोचक होते हैं ।

भावक या आलोचक के आवश्यक गुण—आलोचक के आवश्यक गुणों के सम्बन्ध में पाश्चात्य आलोचनाशास्त्र में बहुत कुछ लिखा गया है। भारतीय काव्य-शास्त्र में भी समीक्षक के आवश्यक कर्तव्य और गुणों का यत्न-तय सकेत मिलता है। यहाँ पर हम प्राच्य और पाश्चात्य दोनों देशों के आलोचनाशास्त्र और काव्यशास्त्र को दृष्टि में रखते हुए संक्षेप में आलोचक के आवश्यक गुणों का सकेत करते हैं।

(१) सहृदयता—सहृदयता आलोचक का आवश्यक गुण है क्योंकि भारतीय काव्यशास्त्र के अनुसार कोई भी व्यक्ति बिना सहृदय हुए काव्य का रसास्वादन नहीं कर सकता। आनन्दवर्द्धनाचार्य ने सहृदयता के प्रश्न को उठाते हुए स्पष्ट किया है कि वह 'रसभावादिरूप काव्य स्वरूप परिज्ञान नैपुण्य' है। पाश्चात्य देशों में प्राचीन आचार्यों ने सहृदयता को एक दूसरे रूप में महत्त्व दिया है। प्लेटो ने लिखा है कि काव्यानन्द के अधिकारी वे ही होते हैं जो शिक्षा और संस्कृति से विशिष्ट हैं। इस प्रकार स्पष्ट है कि आलोचक का प्रथम आवश्यक गुण सहृदयता है। क्योंकि आलोचक का कार्य कवि की कृति के प्राण को पकड़कर ज्यों का त्यों प्रगट कर देना है। मैथ्यू आर्नल्ड ने अपने Essays in Criticism नामक ग्रन्थ में आलोचक के कर्तव्य का सकेत किया है। उसके मतानुसार आलोचक का कर्तव्य है वस्तु को उसके वास्तविक रूप में देखना ('To see the object as it really is')।

इसी बात को जेम्स स्काट ने इस प्रकार लिखा है—

"The critic is the listener who understands what is said to him missing nothing from the deeper weight of the meaning to subtlest indication of the tone of voice"

आगे उसी स्थल पर वे फिर लिखते हैं—

"The critical leader has to put himself as nearly as possible where the writer stands"

जिसे भारतीय विद्वान् सहृदयता कहते हैं अंग्रेज विद्वान् क्लेयट ने उसी को trained taste या aesthetic appreciation कहा है। उसका उमने अपने ग्रन्थ में विस्तार से विवेचन किया है। उसने इस सहृदयता या साहित्यिक अभिरुचि के सम्बन्ध में लिखा है—

"If things were as they ought to be in the literary world, taste would be ruled by criticism than criticism by taste" (Page 100)

अर्थात् साहित्य जगत् में यदि वस्तुओं की रूप-रेखा वही हो जैसी होनी चाहिए तो आलोचना रुचि को परिष्कृत करेगी न कि रुचि आलोचना को। हमारे यहाँ हिन्दी में प्रसादजी भी इसी मत के समर्थक थे।

(२) प्रतिभा—हमारे यहाँ प्रतिभा को काव्योत्पादन और काव्यालोचन दोनों में बहुत महत्त्व दिया गया है। 'काव्यानुशासन' में हेमचन्द्र ने लिखा है—

"प्रतिभैवच कवीनां काव्य कारन कारणम् व्युत्पत्त्यन्यासी तस्या एव संस्कारको न्तु काव्य हेतु।"

"अर्थात् काव्य का मूल कारण प्रतिभा है और यह प्रतिभा व्युत्पत्ति और अभ्यास के सहारे प्राप्त की जा सकती है। कुछ हमारे आचार्य प्रतिभा को स्वभावज्ञ

मानते हैं। जो भी इतना स्पष्ट है कि भारतीय विद्वान् काव्योत्पादन और काव्यालोचन दोनों में प्रतिभा को बहुत आवश्यक मानते हैं। इसका प्रमाण यही है कि हमारे यहाँ प्रतिभा के दो भेद माने गए हैं—कारयत्री और भावयत्री। कारयत्री प्रतिभा का सम्बन्ध कवि से होता है और भावयत्री प्रतिभा का सम्बन्ध भावक से। इसीलिए अभिनवभारती में भावक का वर्णन करते हुए उसे 'विमल, प्रतिमानशालि हृदय' कहा गया है। पाश्चात्य आलोचक हड्सन ने भी आलोचक में हेमचन्द्र के समान ही प्रतिभा की उत्पत्ति के लिए एक विशेष प्रकार की शिक्षा आवश्यक मानी है। उसका मत भी हेमचन्द्र से बहुत मिलता-जुलता है। देखिए—

“For the critic of literature a social education is essential and by education we must here understand—as always—both acquisition of knowledge and deep discipline of mind” (*Study of Lit P 280*)

(३) अन्तर्दृष्टि—आलोचक में अन्तर्दृष्टि जिसे अंग्रेजी में “insight” कहा है, का होना बहुत जरूरी होता है। अन्तर्दृष्टि की विशेषता बहुत कुछ जन्मजात कही जा सकती है। किन्तु शिक्षा और अभ्यास आदि से आलोचक की यह विशेषता विकसित हो सकती है। आलोचक अपनी इसी विशेषता के कारण सच्ची आलोचना में समर्थ हो सकता है, क्योंकि आलोचक का कर्तव्य है कि कवि के द्वारा की गई जीवनाभिव्यक्ति को पाठको तक पहुँचा दे। इसी बात को हड्सन ने इस प्रकार लिखा है—

“If a great poet makes as partaker of his larger sense of the meaning of life a great critic may make us partaker in the larger sense of the meaning of literature” (*Page 266*)

आलोचक का यह लक्ष्य तभी पूर्ण हो सकता है जब उसमें सूक्ष्म अन्तर्दृष्टि हो। तभी तो हड्सन ने लिखा है—

“The true critic must be mentally alert and flexible”

(*Page 282*)

आलोचक में अन्तर्दृष्टि के महत्त्व को संकेतित करते हुए कैलेट ने लिखा है—

He must, in no inconsiderable measure, see what the poet sees and hear what the poet hears (*Fashion in Literature, Page 100*)

(४) निष्पक्षता (Disinterestedness)—आलोचक का निष्पक्ष होना बड़ा आवश्यक होता है। पाश्चात्य समालोचनाशास्त्र में आलोचक की इस विशेषता को बहुत महत्त्व दिया गया है। आर्नल्ड ने इसे disinterestedness का नाम दिया है (*Essays in Criticism, page 18*)। हड्सन ने उसे quality of detachment and impartiality कहा है। यदि आलोचक में यह गुण वर्तमान न हो तो आलोचना दूषित हो सकती है। क्योंकि प्रत्येक व्यक्ति जीवन में किसी न किसी प्रकार के राजनीतिक, धार्मिक या सामाजिक पक्षपातो से प्रेरित रहता है। आलोचना करते समय यदि वह तनिक भी इन प्रेरणाओं से प्रभावित हो गया तो उसका निर्णय जो

कि आलोचना का अनिवार्य अंग कहा जा सकता है, दूषित हो जायगा। दूषित निर्णय साहित्यिक पाप होने के साथ-साथ वैज्ञानिक दृष्टि से भी हेय समझा जायगा। अतएव आलोचक को निष्पक्ष होना ही चाहिए।

(५) वैज्ञानिक और मनोवैज्ञानिक प्रवृत्ति का होना—वैज्ञानिक और मनो-वैज्ञानिक ज्ञान आज की आलोचना के आवश्यक उपादान हैं। पाश्चात्य आलोचना-शास्त्र में इनके ऊपर विशेष जोर दिया गया है। वैज्ञानिकता का अर्थ है वस्तुओं का निष्पक्ष भाव से विश्लेषण। इस प्रकार का विश्लेषण तभी सम्भव हो सकता है जब आलोचक में सचाई हो और निष्पक्षता हो। मैथ्यू आर्नल्ड की "inflexible honesty" इसी सचाई का वाचक है। उनकी 'disinterestedness' ही हमारी निष्पक्षता है। यह दोनों ही गुण आलोचक में तभी आ सकते हैं जब वह स्वभाव से वैज्ञानिक हो। वैज्ञानिकता के साथ-साथ मनोविज्ञान ज्ञान भी आलोचक के लिए नितान्त आवश्यक होता है। हडसन के मतानुसार आलोचना का प्रमुख कार्य आनन्द और प्रेरणा प्रदान करना है।

"The chief function of criticism is to enlighten and stimulate"
(Hudson, Page 266)

आलोचक पाठकों को इस प्रकार का आनन्द और प्रेरणा तभी प्रदान कर सकता है जब उसे मानव-मनोविज्ञान का अच्छा ज्ञान हो, क्योंकि साहित्य मानव-जीवन की अभिव्यक्ति है। मानव-मन-जीवन का अध्ययन ही मनोविज्ञान है। जब तक आलोचना में इस अध्ययन की सूक्ष्म अभिव्यक्ति न होगी तब तक वह मानव-मन में न तो प्रेरणा ही प्रदान कर सकती है, न आनन्द ही।

(६) दार्शनिक वृत्ति का होना—कैलेट ने *Fashion in Literature* नामक पुस्तक में वैज्ञानिक और मनोवैज्ञानिक प्रवृत्तियों के अतिरिक्त आलोचक में दार्शनिक प्रवृत्ति का होना भी आवश्यक माना है, किन्तु इस दार्शनिक वृत्ति का कार्य उसने वही माना है जिसे हमने वैज्ञानिक वृत्ति का कार्य कहा है। अन्तर केवल इतना है कि वैज्ञानिक वृत्ति केवल वर्गीकरण आदि की ओर प्रेरित करती है, किन्तु दार्शनिक वृत्ति के सहारे आलोचक सत्य और असत्य के बीच विभेद भी स्थापित करने में समर्थ होता है। उसने लिखा है—

"Another very desirable gift of the critic is the philosophic mind. The mind to put it briefly, which is accustomed to distinguish between appearance and reality."
(Page 98)

आर्नल्ड ने तथा प्रसिद्ध अंग्रेज कवि बर्ड्सवर्थ ने भी प्रतिभा के दो भेद माने हैं। एक को उसने critical power कहा है और दूसरे को inventive power कहा है। दूसरे शब्दों में यों कह सकते हैं कि भारतीय आचार्यों के कारयत्री और भावयत्री नामक भेदों को पाश्चात्य विद्वानों ने भी स्वीकार किया है। पाश्चात्य विद्वानों ने critical power को inventive power से हेयतर माना है। आर्नल्ड ने अपने *Essays in Criticism* के पृष्ठ २ पर बर्ड्सवर्थ का आश्रय लेते हुए इसी बात की पुष्टि की है। यहाँ पर एक प्रश्न और उठ खड़ा होता है। वह यह है कि क्या वह

दोनों गुण एक साथ विकास को प्राप्त कर सकते हैं या नहीं। इस प्रश्न के उत्तर में पाश्चात्य समालोचना में विविध मतवाद खड़े हो गए हैं। कुछ विद्वानों की धारणा है कि वे *inventive power* और *creative power* एक साथ नहीं पनप सकती, किन्तु आर्नल्ड ने इसके विरुद्ध गोथे का दृष्टान्त देकर सिद्ध किया है कि दोनों कोटि की प्रतिभाएँ भी एक ही मनुष्य में हो सकती हैं। गोथे महाकवि होने के साथ-साथ महान् आलोचक भी था।

इस प्रकार यह बात कि कारयत्री और भावयत्री प्रतिभा दोनों ही एक व्यक्ति में भी हो सकती हैं, सभी विद्वान स्वीकार करते हैं।

(७) शिक्षा—मम्मट ने काव्योत्पत्ति हेतुओं का परिगणन करते हुए लिखा है कि कवि को लोकशास्त्र ज्ञान तथा काव्यज्ञशिक्षा अभ्यास भी होना चाहिए। जब कवि इस प्रकार शिक्षित होता है तो उसकी अभिव्यक्ति पर उसकी शिक्षा का भी प्रभाव होगा। अतएव आलोचक को भी उसी के समान शिक्षित होना चाहिए क्योंकि आलोचक के लिए स्काट जेम्स के मतानुसार उसी भूमिका तक पहुँचने की चेष्टा करनी चाहिए जिस भूमिका पर कवि रहता है। यह तभी सम्भव हो सकता है जब कि आलोचक भी कवि के समान शिक्षित हो। हडसन ने भी आलोचक के शास्त्र-ज्ञान की अपेक्षा पर जोर दिया है।

“The true critic is one who is equipped for his task by a knowledge of his subject”

अर्थात् सच्चे आलोचक को अपने विषय का पूर्ण ज्ञान होना चाहिए।

आर्नल्ड ने *Essays in Criticism* में आलोचक के कर्तव्यों का संकेत करते हुए लिखा है कि आलोचक को आलोचना करते समय नवीनतम ज्ञान की खोज कर पाठकों तक पहुँचा देना चाहिए। इस लक्ष्य तक पहुँचने के लिए भी आलोचक को सर्वशास्त्र पारंगत होना नितान्त आवश्यक होता है। इसके लिए उसे शिक्षा और गूढ़ अध्ययन की ओर विशेष ध्यान देना चाहिए।

(८) व्यक्तित्व—आलोचक को साहित्य-स्रष्टा कहा जा सकता है। साहित्य पर व्यक्तित्व का मौलिक प्रभाव पड़ता है। हडसन ने इस तथ्य को इस प्रकार स्वीकार किया है।

“Personality being the elemental fact in all literature we start, of course, with the critic himself”

इससे स्पष्ट है कि आलोचक का व्यक्तित्व विशिष्ट होना चाहिए। विशिष्ट व्यक्तित्व से हमारा अभिप्राय कुछ विशेष बातों से है। व्यक्तित्व भी प्रायः दो प्रकार के होते हैं। एक वे जो दूसरे से स्वयं प्रभावित होते हैं, दूसरे वे जो दूसरों को स्वयं प्रभावित करते हैं। आलोचक का व्यक्तित्व वास्तव में इन दोनों की मध्य कोटि का होना चाहिए। उसका दृष्टिकोण विस्तृत हो, स्वभाव गम्भीर हो, विचार उदार हो, साथ-साथ सहानुभूति भी हो। हडसन ने इन्हीं बातों का अपने ग्रन्थ में संकेत किया है।

(देखिए *Study of Literature* के पृ २७८ पर)

कुछ पाश्चात्य विद्वानों ने व्यक्तित्व के साथ-साथ आलोचक के लिए एक विशेष प्रकार की मनोवृत्ति का होना भी आवश्यक बताया है। G Telleston ने अपने ग्रन्थ *Criticism and the Nineteenth Century* में आलोचक की इस विशेषता का इस प्रकार निर्दिष्ट किया है।

“What is important then is that the critic should possess a certain kind of temperament ”

(६) सहानुभूति—ऊपर हम आलोचक के व्यक्तित्व का संकेत करते समय उसका सहानुभूतिमय होना लिख चुके हैं। सहानुभूति आलोचक का आवश्यक कर्तव्य है। जानसन ने आलोचना को स्पष्ट करते हुए लिखा है—

“Criticism, as it was first instituted by Aristotle, was meant as a standard of judging well ”

आलोचक को इस स्थिति तक पहुँचने के लिए सहानुभूतिमय होना ही पड़ेगा। आलोचना का उदय वास्तव में पहले युगों के निर्देश के लक्ष्य से ही हुआ था। लॉगफैलो ने इस बात का समर्थन किया है—

“Doubtless, criticism was originally begun at pointing out the beauties of a work rather than its defects. The passions of man have made it malignant as to the bad heart of procrustes turned the bed symbol of repose into an instrument of torture ”

(*New Dictionary of Thoughts*, Page 109)

हमारे यहाँ भी इस तथ्य का समर्थन दूसरे ढंग में किया गया है। किसी ने ठीक कहा है।

“गुणदोषो बुधो ग्रहणन इन्दुवद् महेश्वर,
शिरसा श्लाघते पूर्व पर कण्ठे नियच्छति ।”

अर्थात् शिवजी की भाँति बुधजन गुण और अवगुण दोनों ग्रहण करते हैं किन्तु चन्द्रमा की भाँति गुणों को शिर पर रख प्रकाशित करते हैं और दोषों को विप की भाँति गले के भीतर ही रखते हैं। इस लक्ष्य तक आलोचक तभी पहुँच सकता है जब उसमें सहानुभूति का विशेष गुण है।

(१०) प्रेक्षणीयता—पाश्चात्य विद्वानों ने प्रेक्षणीयता को भी समालोचक का आवश्यक गुण माना है। कैलेट ने अपने *Fashion in Literature* (फैशन इन लिटरेचर) नामक ग्रन्थ में इस सम्बन्ध में इस प्रकार लिखा है—

“He must not only have the trained taste and the psychological gift but he must have the communicative capacity as well ”

(Page 97)

अर्थात् परिष्कृत रुचि और मनोविज्ञान के साथ-साथ आलोचक में भाव-प्रेषण की क्षमता भी होनी चाहिए।

(११) भविष्य निर्माण करने की क्षमता या युग-विधान करने की शक्ति—

साहित्यकार युग का सृष्टा ही नहीं होता, नवयुग का प्रवर्तक भी होता है। नवयुग प्रवर्तन का यह कार्य केवल कवि का ही नहीं होता। इसका उत्तरदायित्व आलोचक और पाठक पर भी रहता है। वेल्स ने अपनी *Modern Short Stories* नामक पुस्तक में २२२ पृष्ठ पर यह बात इस प्रकार लिखी है—

“For the future lies as Miss Elizabeth had said not with the artist only the reader and the critic have a share in it”

(१२) औचित्य-ज्ञान—आलोचक को किसी रचना के गुण-दोषों के विवेचन में औचित्य की उपेक्षा नहीं करनी चाहिए। हमारे यहाँ तो औचित्य को बहुत महत्त्व दिया गया है। आ० क्षेमेन्द्र ने काव्य के औचित्य को बहुत अधिक महत्त्व दिया है। वास्तव में उसका महत्त्व आलोचना में भी कम नहीं है। आनन्दवर्धन के द्वारा वर्णित मवटन-औचित्य, प्रबन्ध-औचित्य आदि आलोचक के लिए भी अपेक्षित होते हैं। इस औचित्य का महत्त्व प्रतिपादित करते हुए Aristotle ने लिखा है—

“If then one expresses himself in the language appropriate to the habit he will produce the effect of being characteristic for a rustic and a man of education will express themselves neither in the same words nor in the same manner”

इस प्रकार का औचित्य-ज्ञान उसी समालोचक में हो सकता है जो सत्यप्रिय और ईमानदार है, जिसमें धीरता और स्थिरता आदि स्वाभाविक गुण हैं, तथा जो स्वभाव से गम्भीर है। इससे यह स्पष्ट होता है कि आलोचक में निम्नलिखित स्वभावजन्य विशेषताएँ भी अवश्य होनी चाहिएँ।

(१) सच्चाई, (२) स्थिरता, (३) धीरता, (४) गम्भीरता।

यह समस्त विशेषताएँ आलोचक के व्यक्तित्व से सम्बन्धित हैं। इसीलिए हमने आलोचक में उपर्युक्त गुणों से विशिष्ट गुणों का होना भी आवश्यक माना है।

इस प्रकार एक आलोचक में कुछ तो स्वभावगत शक्तियाँ और विशेषताएँ होनी चाहिएँ और कुछ अभ्यासमूलक और प्रयत्नज विशेषताएँ होनी चाहिएँ। हडसन आलोचक के गुणों को अत्यन्त संक्षेप में बतलाते हुए इस प्रकार लिखा है—

“The true critic must be mentally alert and flexible, keen in insight, quick in response to all impressions” (Page 282)

सत्समालोचक द्वारा आचरणीय नियम—उपर्युक्त गुणों से विशिष्ट होते हुए भी, सत्समालोचक के लिए कुछ विशिष्ट नियमों का पालन अपेक्षित होता है। पोल् ने अपने ‘एसेज इन क्रिटिसिज्म’ में उनका विस्तृत निर्देश किया है। संक्षेप में वे इस प्रकार हैं—

(१) सत्समालोचक को प्रकृति और जीवन के नियमों का विधिवत पालन करना चाहिए।

(२) समालोचक को अभिमानी किसी भी परिस्थिति में नहीं होना चाहिए।

(३) सत्समालोचक का यह पावन कर्तव्य होता है कि वह आलोच्य कलाकार के उद्देश्यों और प्रयोजनों को दृष्टि में रखकर आलोचना करे।

(४) सद्बुद्धि आलोचक को कलाकार की सम्पूर्ण कृति का साग अव्ययन करके ही अपना मत निश्चित करना चाहिए। रचना के किसी एक अंग को देखकर ही मत निश्चित कर देना बड़ा दोषपूर्ण है।

(५) आलोचक के लिए कलाकार को उन परिस्थितियों पर भी दृष्टि रखनी चाहिए जिनके बीच में आलोच्य कलाकार ने अपनी रचना की मर्जना की है।

(६) आलोचक में भावक बुद्धि का होना भी आवश्यक है।

(७) कला की आलोचना केवल भाषा को दृष्टि में रखकर ही नहीं की जानी चाहिए। वास्तव में उसके सभी अंग आलोच्य होते हैं।

(८) भिन्न-भिन्न विषयों के लिए भिन्न-भिन्न प्रकार की विषयानुरूप शैली का अनुसरण करना चाहिए।

(९) सत्समालोचक को तुकान्त रचना ही श्रेष्ठ काव्य नहीं समझनी चाहिए। उसे काव्य के प्राण को पकड़ने का प्रयत्न करना चाहिए।

(१०) सत्समालोचक द्वारा शब्द भाव के प्रतीक समझे जाने चाहिए।

(११) आलोचना करते समय कवि द्वारा प्रयुक्त अतिशयोक्ति का अनुसंधान करना भी आलोचक का कर्तव्य होता है।

(१२) आलोचको को चाहिए कि वे कभी किसी रचना को केवल इसलिए श्रेष्ठ न कहें कि वह प्राचीन है। अथवा किसी रचना को इसलिए निन्दा न की जाय कि वह आधुनिक है। इस प्रकार के दृष्टिकोण से बचने की चेष्टा करनी चाहिए।

(१३) वे रचनाएँ, जो नियमानुसार रची गई हैं, उन्हीं को अधिक मान्यता दी जानी चाहिए।

(१४) प्रत्येक सिद्धान्त और नियम का चिन्तन और मनन स्वतन्त्र रूप में करना चाहिए। प्राचीन उदाहरणों को देखकर सिद्धान्त के विरोध स्वरूप का निर्णय नहीं कर लेना चाहिए। हो सकता है कि वह उदाहरण दोषपूर्ण हो।

(१५) आलोचक को कवि या कलाकार के व्यक्तित्व को दृष्टि में रखकर उसकी कृति की आलोचना नहीं करनी चाहिए।

(१६) आलोचक को झूठी नवीनता में प्रभावित होकर ही किसी रचना को उत्तम नहीं कहना चाहिए।

(१७) आलोचना सर्वथा सतुलित और सम होनी चाहिए।

(१८) काव्यालोचन क्षेत्र में दलबन्दी बड़ी घातक होती है। अतः समालोचक को सर्वत्र उसमें अलग रहना चाहिए।

समालोचना के दोष

आलोचना आलोचक की लापरवाही से कभी-कभी बहुत दूषित हो जाती है। आलोचना को दूषित करने के प्रमुख कारण निम्नलिखित हैं—

- (१) पारिभाषिक शब्दों का निर्णय । (६) अस्पष्टता ।
 (२) शब्द शक्ति ज्ञान । (७) अर्थ-ज्ञान की असमर्थता ।
 (३) साहित्य की आत्मा । (८) आलोचक की अति-भावुकता ।
 (४) विषय और मानदण्ड । (९) रुढ़ि या पक्षपात की भावना ।
 (५) लक्ष्य की अनन्यता और आसक्ति । (१०) अन्य ।

(१) पारिभाषिक शब्दों का निर्णय—प्रत्येक आलोचक आलोचना करते समय किन्हीं विशेष शब्दों का प्रयोग करता है। यदि वह इन शब्दों को अपनी आलोचना से पहले ही स्पष्ट नहीं कर देता तो पाठकों के भ्रान्ति में पड़ जाने की सम्भावना रहती है। अतएव सच्चे समालोचक का कर्तव्य होता है कि वह अपने समस्त पारिभाषिक और साकेतिक शब्दों का स्पष्टीकरण पहले ही कर दे।

(२) शब्द शक्ति ज्ञान—अभिव्यजना में शब्द शक्तियाँ बड़ी सहायक होती हैं। आलोचना वास्तव में किसी कवि की अनुभूतियों और विचारों का स्पष्ट विश्लेषणात्मक विवेचन है। यह विवेचन तभी सफल हो सकता है जब आलोचक शब्दों के वास्तविक स्वरूप और प्राण से परिचित हो।

(३) साहित्य की आत्मा—सच्चे आलोचक को केवल आलोच्य वस्तु के बाह्य रूपों तक ही अपने को सीमित नहीं रखना चाहिए। उसे आलोच्य वस्तु के प्राण को ज्यों का त्यों स्पष्ट करना चाहिए।

(४) विषय और मानदण्ड—आलोचना करते समय आलोचक को अपनी आलोच्य वस्तु तथा उसके मानदण्ड का सही व यथार्थ ज्ञान होना चाहिए। यदि कोई फारसी के कवि को भारतीय काव्यशास्त्र की कसौटी पर कसे तो वह आलोचना असफल और अपूर्ण ही कही जायगी।

(५) लक्ष्य की अनन्यता और आसक्ति—बहुत से आलोचक आलोचना करते समय आलोच्य वस्तु को भूलकर वैयक्तिक दृष्टिकोणों के स्पष्टीकरण में लग जाय करते हैं या व्यर्थ ही विषय से असम्बद्ध बातों से पृष्ठ रगने लगते हैं।

(६) अस्पष्टता—जैसा स्काट ने लिखा है कि आलोचक को कवि के द्वारा अभिव्यक्त भावनाओं और विचारों को इतना अधिक स्पष्ट रूप से समझना चाहिए कि वह उन्हें ज्यों का त्यों पुनः अभिव्यक्त कर सके। उसने स्पष्ट शब्दों में लिखा है—

“The critic is the listener who understands which is said to him nothing from the deeper weight of meaning to the subtlest indications of a tone of voice”

(७) अर्थ-ज्ञान की असमर्थता—प्रत्येक कलाकार बहुत से ऐसे शब्दों और प्रयोगों का आश्रय लेता है, जिसमें अर्थ का पता सामान्य आलोचकों को नहीं हुआ करता। ऐसे आलोचक उनको बिना समझे हुए ही उनकी आलोचना करने लगते हैं, जिसके फलस्वरूप आलोचना दूषित हो जाती है।

(८) आलोचक की अति भावुकता—कभी आलोचक भावक ही नहीं भावुक

भी होता है। कुछ आलोचको में भावुकता की मात्रा अपेक्षाकृत अधिक होती है। ऐसे आलोचको की अतिभावुकता उन्हें सही आलोचना नहीं करने देती। वे भावों के तूफान में स्वयं इतना बह जाते हैं कि प्रस्तुत विषय को भूलकर इधर-उधर भटकने लगते हैं, या फिर कोरी प्रभावामिव्यजक कोटि की आलोचना को जन्म देते हैं, जो बहुत कुछ एकांगी होती है।

(६) रूढ़ि या पक्षपात की भावना—आलोचक को अपनी काव्यालोचन की कसौटी देश, काल और परिस्थितियों के अनुरूप बनानी चाहिए। अगर आज की नई कविता की आलोचना प्राचीन कसौटी पर कसकर की जायगी तो आलोचना पक्षपातपूर्ण तो होगी ही, साथ ही दूषित भी हो जायेंगी। अतः सफल आलोचक को इस दोष में बचना चाहिए।

आलोचक की विफलता के उपर्युक्त कारणों के अतिरिक्त और भी बहुत से कारण हो सकते हैं, जैसे आलोचक का गर्वमय होना, कलाकार के उद्देश्य से अपरिचित होना, आलोच्य रचना के एक-एक अंग की आलोचना के आधार पर निर्णय देना, आलोचना करते समय किसी एक पक्ष पर दृष्टि रखना, अतिशयोक्ति का अनुसंधान न करना, व्यवित्तत्व की दृष्टि में रखकर आलोचना करना, नवीनता और प्राचीनता को दृष्टि में रखकर आलोचना करना, दलबन्दी में पड़ना, द्वेष और अहभाव से प्रेरित होना आदि-आदि।

आलोचना-पद्धतियाँ

आलोचना की जो पद्धतियाँ हिन्दी में आजकल प्रचलित हैं वे अधिकतर प्राश्नाव्य ही हैं। किन्तु इसका यह अर्थ नहीं है कि भारत में आलोचना के कोई प्रकार ही न थे। संस्कृत आलोचना क्षेत्र में कई प्रकार की समालोचना पद्धतियाँ प्रचलित थीं।

प्राचीन भारत के आलोचना-प्रकार—प्राचीन भारत में भी कई प्रकार की आलोचना-पद्धतियाँ प्रचलित थीं। नक्षेत्र में वे इस प्रकार हैं—

- | | |
|-------------------------|-----------------------------|
| (१) टीका पद्धति, | (५) निर्णय पद्धति, |
| (२) भाष्य पद्धति, | (६) खण्डन-मण्डन पद्धति, तथा |
| (३) शास्त्रार्थ पद्धति, | (७) समीक्षा पद्धति। |
| (४) आचार्य पद्धति, | |

(१) टीका पद्धति—प्राचीन काल में अधिकांश ग्रन्थ पद्य में लिखे जाते थे। किन्तु उन पर टीकाएँ प्रायः गद्य शैली में ही लिखी जाती थीं। टीका पद्धति की कुछ विशेषताएँ निम्नलिखित हैं—

- प्रत्येक शब्द के पर्यायवाची शब्दों का प्रयोग।
- व्याकरणिक विशेषताओं का स्पष्टीकरण।
- अन्तर्कथाओं आदि का स्पष्टीकरण।

यह टीका पद्धति आजकल की व्याख्यात्मक आलोचना का ही एक अविकसित रूप था।

(२) भाष्य पद्धति—प्राचीन काल में टीका के सदृश भाष्य लिखने का भी प्रचलन था। सैंकड़ों भाष्य-ग्रन्थ लिखे गए थे। इन भाष्यों में विषय का विस्तार से स्पष्टीकरण करने का प्रयास किया जाता था। भाष्य अधिकतर दार्शनिक रचनाओं के लिखे जाते थे। शांकर भाष्य ऐसी ही एक रचना है जो 'प्रस्थान त्रयी' पर लिखी गई है। इस पद्धति को आजकल की व्याख्यात्मक आलोचना का ही एक प्राचीन प्रकार माना जा सकता है।

(३) शास्त्रार्थ पद्धति—प्राचीन भारत में आलोचना का एक प्रकार शास्त्रार्थ के रूप में भी प्रचलित था। इस पद्धति में लेखक पूर्व पक्ष की शंका को उठाकर उसका शास्त्रीय शैली में समाधान करने का प्रयास करता था। इस प्रकार की रचनाएँ तर्कशास्त्र के क्षेत्र में अधिक मिलती हैं। यह आलोचना सैद्धान्तिक आलोचना का एक प्रकार है।

(४) आचार्य पद्धति—आलोचना का एक रूप इस शैली में भी देखने को मिलता है। इस शैली में लेखक अपनी मौलिक और पाण्डित्यपूर्ण शैली में किन्हीं नवीन सिद्धान्तों का प्रतिपादन करता है। आचार्य मम्मट और आनन्दवर्धन आदि के ग्रन्थ इसी प्रकार की शैली में लिखे गए हैं। इसे भी मैं शास्त्रीय समीक्षा का एक प्रकार मानने के पक्ष में हूँ।

(५) निर्णय पद्धति—प्राचीन भारत के आलोचक निर्णयात्मक मूल्यांकन में बड़े निपुण थे। वे सूत्र रूप में या फिर किसी सूक्ति के रूप में किसी भी साहित्यकार की सम्पूर्ण आलोचना प्रस्तुत कर देते थे। इसके उदाहरण के रूप में 'उपमा कालिदासस्य', 'सूर सूर तुलसी शशी' आदि उक्तियाँ प्रस्तुत की जा सकती हैं। इस प्रकार की पद्धतियाँ आधुनिक निर्णयात्मक आलोचना के अन्तर्गत आँगी।

(६) खण्डन-मण्डन पद्धति—प्राचीन काल में एक खण्डन-मण्डनप्रधान आलोचना-पद्धति भी प्रचलित थी। इस पद्धति में आलोचक पहले अपने पूर्व पक्षी के मतों का खण्डन करता है, बाद में अपने दृष्टिकोण को स्पष्ट करता है। प्राचीन भारत में इस प्रकार की शैली का बहुत प्रचलन था।

(७) समीक्षा पद्धति—आगे चलकर भारत में समीक्षा पद्धति का विकास भी हुआ। समीक्षा का अर्थ है अन्तर्भाष्य और अन्तर्वार्थ विच्छेद। 'अन्तर्भाष्य अन्तर्वार्थ विच्छेद समीक्षा' इससे यह प्रगट होता है कि प्राचीन भारत में कवि के अन्तर्जगत् की खोज करने की भी चेष्टा की गई थी और आलोचना के वास्तविक रूप के विकास का प्रयास भी हुआ था।

पाश्चात्य आलोचना प्रणालियाँ—पाश्चात्य विद्वानों ने आलोचना पद्धतियों का विभाजन अनेक दृष्टियों से किया है। यही कारण है कि पाश्चात्य साहित्य में अनेक प्रकार की आलोचना पद्धतियों के नाम मिलते हैं। सामान्यतया प्रचलित विभाजन क्रम इस प्रकार है—

आलोचना के प्रकार—आलोचना के स्थूल रूप से दो प्रकार बतलाए जाते हैं।

(१) सैद्धान्तिक आलोचना ।

(२) व्यावहारिक आलोचना ।

व्यावहारिक आलोचना के दो विभेद—(क) शास्त्रीय समीक्षा अथवा विशिष्टान्तों के आधार पर की जाने वाली समीक्षा ।

(ख) स्वतन्त्र वैज्ञानिक प्रणाली पर चलने वाली समीक्षा ।

शास्त्रीय समीक्षा के चार प्रकार—

(१) निर्णयात्मक समीक्षा,

(३) आदयत्मक समीक्षा, और

(२) तुलनात्मक समीक्षा,

(४) चारित्रिक समीक्षा ।

वैज्ञानिक समीक्षा के चार प्रकार—

(१) विवेचनात्मक समीक्षा,

(४) वैज्ञानिक समीक्षा, और

(२) आध्यात्मिक समीक्षा,

(५) ऐतिहासिक समीक्षा ।

(३) प्रभावाभिचयक समीक्षा,

विवेचनात्मक समीक्षा के भी दो प्रकार होते हैं—

(१) अध्ययन अथवा व्याख्या के रूप में ।

(२) विश्लेषण या गवेषणा आदि के रूप में ।

डॉ० श्यामसुन्दरदास ने केवल समालोचना के चार स्वरूप ही प्रमुख

(१) सैद्धान्तिक,

(३) निर्णयात्मक, तथा

(२) व्याख्यात्मक,

(४) स्वतन्त्र अथवा आत्मप्रधान (प्रभाववादी) ।

हडसन ने आलोचक के कार्यों का संकेत करते हुए दो प्रकार की आलोचना
के संकेत किया है । वह लिखता है—

‘आलोचना के दो व्यापार होते हैं एक व्याख्या का और दूसरा निर्णय का’। स्पष्ट है कि वह दो प्रकार की आलोचनाएँ ही स्वीकार करता है—

✓ (१) व्याख्यात्मक, और

✓ (२) निर्णयात्मक ।

आचार्य रामचन्द्रजी गुल ने भी समालोचना के यह ही दो प्रधान रूप माने
हैं । उन्होंने ऐतिहासिक समीक्षा और मनोवैज्ञानिक समीक्षा को व्याख्यात्मक समीक्षा
के अन्तर्गत लिया है ।

अंग्रेजी साहित्य में इन दोनों आलोचनाओं के अतिरिक्त प्रभावात्मक या
भावप्रधान या आत्मप्रधान आलोचना को भी विशेष महत्त्व दिया गया है । अंग्रेजी
साहित्य में पीटर नामक आलोचक इस प्रकार की समालोचना के प्रधान प्रवर्तक हैं ।

इन तीनों के अतिरिक्त एक चौथी प्रकार की आलोचना भी बहुत महत्त्वपूर्ण है, वह है सैद्धान्तिक आलोचना । सैद्धान्तिक आलोचना के महत्त्व को हटमन ने भी अप्रत्यक्ष रूप से स्वीकार किया है यह लिखता है—

“He (critic) seeks the laws and principles in a given body of literature”

अर्थात् वह साहित्य के अग विशेष में सिद्धान्तों की खोज करता है। आलोचक के द्वारा खोजे गए यही सिद्धान्त सैद्धान्तिक आलोचना का रूप धारण करते हैं। इस प्रकार आलोचना के चार प्रकार स्पष्ट और प्रसिद्ध मालूम होते हैं। डॉ० श्यामसुन्दरदास ने इसीलिए उन्हीं चार का विस्तार से वर्णन किया है। हम भी यहाँ पर उन्हीं चारों के स्वरूप का निरूपण करेंगे।

(१) व्याख्यात्मक समालोचना—व्याख्या आज की समालोचना का प्रधान गुण है। इसीलिए हडसन ने लिखा है—

“The modern critic is for the most part more anxious to understand and interpret them to distribute blame or praise”

अर्थात् आज का आलोचक आलोच्य वस्तुओं को समझने के लिए उसके व्याख्या करने के लिए जितना उत्सुक रहता है, उतना उसके गुण-दोषों के कथन के लिए नहीं। यह व्याख्यात्मक समालोचना सैद्धान्तिक और निर्णयात्मक आदि सभी समालोचनाओं का मूल भी है। डॉ० श्यामसुन्दरदास ने साहित्यालोचन में लिखा है—“इसी व्याख्या के बल पर हम किसी कृति के महत्त्व का निर्णय कर सकते हैं। भावमयी समालोचना करने के लिए भी प्रस्तुत रचना का स्वरूप जान वाछनीय। जो कि व्याख्या ही से प्राप्त होता है” इत्यादि।

मैथ्यू आर्नल्ड ने इस व्याख्यात्मक आलोचना का स्पष्टीकरण थोड़ा भिन्न रूप से किया है। उनका मत था कि किसी भी रचना की आलोचना करते समय आलोचक को साधारण बुद्धि वाले मनुष्य को दृष्टिकोण में रखना चाहिए। यदि साधारण मनुष्य आलोचना के भाव को समझ जाता है तो समझना चाहिए कि आलोचक अपने कर्तव्य के निर्वाह में सफल हुआ है।

व्याख्यात्मक आलोचना के सम्बन्ध में मौल्टन ने भी विस्तार से विचार प्रगट किये हैं। उन्होंने निर्णयात्मक समालोचना के समान इसके भी तीन भेद माने हैं—

✓ (१) व्याख्यात्मक आलोचना आलोच्य वस्तुओं में किसी प्रकार का उत्तम मध्यम भेद नहीं स्वीकार करती। यह बात दूसरी है कि वह वर्ग-भेद स्वीकार करले हडसन ने इस बात को इस प्रकार स्पष्ट किया है कि—

“As a Scientist the inductive critic knows nothing about differences in degrees He knows only difference in kind”

✓ (२) व्याख्यात्मक आलोचना निर्णयात्मक आलोचना के समान निश्चित नियमों के पालन में विश्वास करती है। और निश्चित कसौटी पर कसी जाती है।

✓ (३) व्याख्यात्मक आलोचना नियमों को परिवर्तनशील मानती है निर्णयात्मक आलोचना से इसका यहाँ मतभेद है। निर्णयात्मक आलोचना नियमों को स्थिर मानती है। हिन्दी में आचार्य रामचन्द्र शुक्ल, श्यामसुन्दरदास, हजारीप्रसाद द्विवेदी आदि इसी आलोचना प्रकार में विश्वास करते हैं।

निर्णयात्मक समालोचना—हडसन ने अपने शब्दों में आलोचना के तीन प्रकार प्रधान माने हैं। उनमें भी उसने निर्णयात्मक आलोचना को अपेक्षाकृत अधिक महत्त्व

दिया है। निर्णयात्मक आलोचक कुछ निश्चित नैतिक और साहित्यिक सिद्धान्तों को दृष्टि में रखकर अपना निर्णय दिया करता है। व्याख्यात्मक समीक्षाकार की तरह वह सैद्धांतिक आलोचना के नियमों की उपेक्षा नहीं कर सकता। वल्कि वह सैद्धांतिक आलोचना का पालन भी करता है और सृजन भी। निर्णयात्मक आलोचना आलोच्य वस्तु का मूल्यांकन किए बिना नहीं रह सकता। व्याख्यात्मक और निर्णयात्मक समालोचना के अन्तर को हडसन ने छोटे से वाक्य में स्पष्ट किया है। वह इस प्रकार है—

“To express what is not what conceivably ought to be”

अर्थात् व्याख्यात्मक आलोचक के समान निर्णयात्मक आलोचना करने वाला वस्तुओं के वास्तविक स्वरूप का विश्लेषण और प्रदर्शन नहीं करता, वल्कि उसके आदर्श स्वरूप की ओर संकेत करता है। योरोप में M. Scherer नामक विद्वान् इस कोटि की समालोचना का प्रसिद्ध समर्थक माना जाता है। वास्तव में निर्णयात्मक समालोचना एक प्रकार से यथवत् हो जाती है। आलोचक एक निश्चित आलोचना कसौटी पर आलोच्य वस्तु को कसा करता है। इसीलिए केल्ट ने इसकी निन्दा की है और लिखा है—

“Nothing is less satisfactory than an arid, mechanism and merely measuring criticism”

अर्थात् केवल नाप-जोख करने वाली यथवत् शुष्क निर्णयात्मक आलोचना सन्तोष-प्रद नहीं होती। रिचर्ड्स ने “Principles of Literary Criticism” नामक ग्रन्थ में “The critics concern with value” शीर्षक निबन्ध में इस विषय पर अच्छा विचार किया है। इसके अतिरिक्त प्राचीन अलंकारशास्त्रियों में भी निर्णयात्मक आलोचना को ही विशेष महत्त्व दिया है। लोगिनस को इस उक्ति से बहुत लोग परिचित ही होंगे—

“The judgment of literature is the final outcome of much endeavours”

हिन्दी में और विशेषकर संस्कृत साहित्य में निर्णयात्मक आलोचना को ही विशेष महत्त्व दिया जाता था। संस्कृत की प्रसिद्ध आलोचनात्मक उक्तियाँ इसका प्रमाण हैं, जैसे—

“उपमा कालिदासस्य भारवे अर्थगौरवं
नेपथे पद लालित्य माघे सन्ति त्रयोमुणा ॥”

हिन्दी में भी प्रारम्भ में निर्णयात्मक आलोचना का ही प्रचार बढ़ा था। महावीरप्रसाद द्विवेदी और मिश्रचन्द्रादिक आदि के द्वारा लिखी गई प्रारम्भिक आलोचनाएँ निर्णयात्मक ही थीं। बिहारी और देव को लेकर हिन्दी में जो भगड़ा खड़ा हुआ था, उसका मूल कारण निर्णयात्मक आलोचना ही थी। आजकल इस प्रकार की आलोचना को जितना अधिक महत्त्व नहीं दिया जाता है जितना कि व्याख्यात्मक आलोचना को। पीटर ने लिखा है कि किसी भी साहित्यिक कृति का

निर्णय देते समय उम युग और व्यक्तियों को भी ध्यान में रखना चाहिए, जिनमें उसकी सृष्टि हुई थी—

“Every intellectual product must be judged from the point of view of its age and the people in which it was produced”

(Renaissance, Page 22)

इस प्रकार स्पष्ट है कि निर्णयात्मक आलोचना के लिए आलोच्य कृति के ऐतिहासिक पक्ष का विश्लेषण भी आवश्यक होता है। व्याख्यात्मक आलोचना में हम मोल्टन के द्वारा निर्देशित उसकी तीन विशेषताओं का संकेत कर चुके हैं। विशेषताएँ थोड़े-बहुत अन्तर के साथ निर्णयात्मक आलोचना में भी पाई जाती हैं।

प्रभाववादी समीक्षा—इस प्रभाववादी समीक्षा को अंग्रेजी में “*Impressionist Criticism*” तथा हिन्दी में आत्म-प्रधान भी कहते हैं। प्रभाववादी समीक्षकों तो सभी देशों में और सभी कालों में ढूँढी जा सकती हैं क्योंकि मनुष्य की यह स्वाभाविक प्रवृत्ति है कि वह वस्तु विशेष के सम्पर्क में आने पर उसके सम्बन्ध में कुछ विशेष प्रकार के प्रभावों की अनुभूति करता है। आलोचना इन्हीं प्रभावों का मनोवैज्ञानिक और वैज्ञानिक शैली से स्पष्ट कर देती है। इसके स्वरूप को स्पष्ट करते हुए स्पिनगार ने अपने “*The New Criticism*” नामक पुस्तक में इस प्रकार लिखा है—

“To have sensation in the presence of the work of art is to express them That is the function of a criticism for an impressionist critic”

अर्थात् किसी कृति को देखकर जिन भावों और प्रभावों की अनुभूति होती है उन्हें उसी तरह से प्रगट कर देना प्रभाववादी समीक्षक का कार्य होता है।

इस प्रभाववादी समीक्षा में आलोचक की रुचि भी क्रियमाण रहती है। यदि आलोचक की रुचि परिष्कृत और साहित्यिक है तो उसके प्रभाव, जिनका अभिव्यक्ति वह अपनी समीक्षा में करता है, उतने अस्वाभाविक और अनादरणीय नहीं होंगे जितने कि उस समीक्षक के जिसकी रुचि अपरिमाजित और दूषित होती है। हमारे काव्यशास्त्र में इसीलिए पाठकों को भी सहृदय की सज्ञा दी गई है। इस कोटि के आलोचक की रुचि जितनी ही विश्व रुचि के अनुकूल होती है, आलोचना उतनी ही सही होगी। यदि आलोचक की रुचि वैयक्तिक विकारों से विकृत है तो आलोचना दूषित होगी। “*Essays in Criticism*” में आर्नल्ड ने इसीलिए इस कोटि के आलोचक को निम्नलिखित शब्दों में सावधान किया है—

“A poet or a poem may count to us on grounds personal to ourselves Our personal affinities, liking and circumstances have great power to sway our estimate of this or that poet's work and to make us attach more importance to it as poetry than itself it really possesses because it is or has been of high importance”

अंग्रेजी साहित्य में इस प्रभाववादी समीक्षा का सबसे बड़ा समर्थक पीटर माना जाता है। उसने अपने ग्रन्थ "रेनेसा" में प्रभाववादी समीक्षा में किन-किन प्रश्नों का उत्तर निहित रहता है, इस बात पर विचार करते हुए लिखा है—

"What is the song or picture disengaging personally presented in life or in book to me What effects does it produce on me Does it give me pleasure, If so, what sort of degree of pleasure etc "

(Renaissance)

अर्थात् प्रभाववादी समीक्षा करते समय निम्नलिखित प्रश्नों का उत्तर देना चाहिए।

(१) किसी व्यक्ति विशेष ने कृति या जीवन में कौनसे सर्गों या चित्र प्रस्तुत किए हैं।

(२) उनका हमारे ऊपर क्या प्रभाव पड़ा है ?

उन प्रभावों की अनुभूति आनन्दात्मक है या नहीं।

(३) यदि वह आनन्दात्मक है तो वह आनन्द किस कोटि या प्रमाण का है।

सैद्धान्तिक आलोचना—सैद्धान्तिक आलोचना का जन्म भारत और पाश्चात्य देशों में बहुत पहले हुआ था। बहुत सी एक सी कृतियों का अध्ययन कर जब आलोचक आलोचना के मापदण्ड के रूप में किन्हीं सामान्य नियमों की निर्धारणा करता है, तो उन समीक्षा को सैद्धान्तिक समीक्षा कहते हैं। हडसन ने यद्यपि सैद्धान्तिक समालोचना का स्वतन्त्र रूप में वर्णन नहीं किया है, फिर भी उसने सैद्धान्तिक समालोचना के स्वतन्त्र स्वरूप का निम्नलिखित शब्दों में सुन्दर ढंग से निर्देश कर दिया है।

"The critics business thus, not to test Shakespeares practice by its confirmity or want of confirmity to certain abstract ideas of the drama or to rules independently drawn up, but simply to discover by direct examination of his plays upon which they were written, and then to reduce the result of suchan examination a generalised statement "

अर्थात् आलोचक का कार्य केवल यही नहीं है कि वह किसी के श्रीचित्य और अनौचित्य का ही निर्देश करे उसका कर्तव्य है कि वह उन सिद्धान्तों और नियमों को खोज निकाले, जिनके आधार पर उस काव्य-कृति का निर्माण किया गया और उन नियमों को सिद्धान्तों के रूप में निश्चित कर दे। सधेष में सैद्धान्तिक समालोचना का यही रूप है। अंग्रेजी में अरस्तू, कॉनरिज, एडिनन, वर्डेमवर्थ, पेटर, गोचे, जेम्स म्कार्ट, रिचर्ड आदि विद्वान् सैद्धान्तिक आलोचक माने जाते हैं। सस्कृत में काव्यशास्त्र और लक्षण-ग्रन्थों के आचार्य लोग सैद्धान्तिक आलोचना को ही लेकर चले थे। 'हिन्दी में साहित्यालोचन', 'निदान्त और अध्ययन' आदि

सैद्धान्तिक आलोचानाएँ ही मानी जाती हैं। उद् में मौलाना हाली की 'मुकद्मा' नामक पुस्तक सैद्धान्तिक समालोचना से ही सम्बन्धित है।

कुछ अन्य प्रकार की समालोचनाएँ

इन चार प्रकार की समालोचनाओं के अतिरिक्त अंग्रेजी साहित्य में विविध प्रकार की और भी समालोचनाएँ हैं जिनमें से आदर्शात्मक, तुलनात्मक, मनोवैज्ञानिक, चारित्रिक, ऐतिहासिक, अध्ययनात्मक, आध्यात्मिक, अभिव्ययजनावादी पद्धति, नीतिवादी पद्धति, वैज्ञानिक आदि प्रसिद्ध हैं। इनमें से वैज्ञानिक और तुलनात्मक ऐतिहासिक विचारणीय हैं।

वैज्ञानिक आलोचना—जब आलोचक, विज्ञान-क्षेत्र में प्रचलित वर्गीकरण, प्रक्रिया, कार्य-कारण सम्बन्ध समीक्षा, तत्त्व मीमांसा आदि सिद्धान्तों को साहित्य समीक्षा की कसौटी बनाकर आलोचना प्रवर्तित करते हैं, तब उस आलोचना को वैज्ञानिक आलोचना कहते हैं। आज के वैज्ञानिक युग में वैज्ञानिक समीक्षा का अच्छा प्रकार हो चला है। ६० प्रतिशत हिन्दी के अनुसंधानात्मक निबन्ध इसी प्रणाली में लिखे जा रहे हैं। इसमें कोई सन्देह नहीं कि यह आलोचना-प्रणाली कई दृष्टियों से बहुत सफल कही जा सकती है, किन्तु बुद्धितत्त्व की अतिरेकता के कारण शैली की गति यन्त्रवत् प्रतीत होने लगती है। जहाँ ज्ञान-पिपासुओं की इस प्रकार की आलोचनाओं से थोड़ी तृप्णा बुझने की आशा होती है, वही भावुक के लिए वह निष्प्राण और यन्त्रवत् प्रतीत होने लगती है। अतएव शुष्क वैज्ञानिक आलोचना-प्रणाली से आलोचना जगत में निष्क्रियता आने की सम्भावना है।

तुलनात्मक ऐतिहासिक आलोचना प्रणाली—इस कोटि की आलोचना का प्रमुख लक्ष्य उन ऐतिहासिक परिस्थितिजन्य प्रभावों को खोज निकाला है जिनके बीच में आलोच्य रचना का जन्म हुआ है। इस कोटि का आलोचक परिस्थितिजन्य प्रभावों के प्रकाश में ही आलोच्य वस्तु की आलोचना करता है। इस कोटि के आलोचकों ने लोक-गाथा, भाषाविज्ञान, तथा शब्द-व्युत्पत्ति शास्त्र से इसका सम्बन्ध स्थापित करने की चेष्टा की है। इसका प्रमुख उद्देश्य साहित्यिक प्रभावों का अनुसंधान है और इस सिद्धान्त के अन्तर्गत आलोचक साहित्य तथा उसकी अनेक शैलियों पर किसी एक लेखक के व्यापक प्रभाव को स्पष्ट करने का प्रयास करते हैं—

(आलोचना, इतिहास और सिद्धान्त, पृष्ठ ४४६)

यह आलोचना प्रणाली भी अपने मूल रूप में अपूर्ण एकपक्षीय प्रतीत होती है।

इनके अतिरिक्त और भी अनेक प्रकार की आलोचना प्रणालियाँ प्रचलित हैं, जैसे ऐतिहासिक, मनोवैज्ञानिक, प्रगतिवादी आदि-आदि। किन्तु इनमें से प्रत्येक किसी न किसी दृष्टि से अपूर्ण है। मेरी समझ में सफल आलोचना वह होगी जो सर्वांगीण हो। सफल आलोचना के प्रमुख अंग निम्न प्रकार होंगे।

हिन्दी साहित्य में समालोचना का उद्भव और विकास

हिन्दी समालोचना का वर्तमान रूप बहुत अर्वाचीन है। इसका उदय भारतेन्दु युग में हुआ था। तब से वह अनवरत रूप में विकसित हो रहा है। अब तो यह प्रौढता को प्राप्त हो चला है। समीक्षा के वर्तमान स्वरूप के प्रतिरिक्त भारतेन्दु युग से पूर्व रीति काल में भी आलोचना के प्राचीन रूप मिलते हैं।

संक्षेप में हिन्दी के सम्पूर्ण समालोचना-साहित्य को स्थूल रूप से निम्न-लिखित भागों में बाँट सकते हैं—

✓ (१) रीतिकालीन समालोचना प्रणालियाँ।

✓ (२) वर्तमान समीक्षा प्रणालियाँ—

(क) भारतेन्दुकालीन परिचयात्मक समालोचना प्रणाली।

(ख) द्विवेदीजी की गुण-दोष कथन प्रणाली वाली निर्णयात्मक आलोचना।

(ग) शुक्लजी की वैज्ञानिक समीक्षा प्रणाली।

(घ) शुक्लोत्तरकालीन समीक्षा प्रणालियाँ।

रीतिकाल की समीक्षा प्रणालियाँ—रीतिकालीन कवियों में हमें उन सब आलोचना-प्रणालियों का प्रारम्भिक स्वरूप मिलता है जिनका विकास आधुनिक युग में हुआ है। इतना अवश्य है कि उनका प्रारम्भिक रूप मस्कृत की प्रणालियों में अधिक प्रभावित है। संक्षेप में रीतिकालीन ग्रन्थों की प्रमुख धाराओं का, समीक्षा प्रणालियों को दृष्टि में रख कर निर्देश इस प्रकार कर सकते हैं—

✓ (१) व्याख्यात्मक आलोचना के ढंग की रचनाएँ।

✓ (२) सैद्धान्तिक आलोचना के ढंग की रचनाएँ।

✓ (३) निर्णयात्मक आलोचना के ढंग की रचनाएँ या आलोचना सम्बन्धी सूक्तियाँ।

✓ (४) परिचयात्मक आलोचना की धौली पर लिखे गए कवि-परिचय।

(१) व्याख्यात्मक आलोचना के ढंग पर लिखी गई रचनाएँ—प्राचीन काल में मस्कृत के अनुकरण पर हिन्दी में भी टीका लिखने की परिपाटी थी। यह टीकाएँ कभी-कभी तो समीक्षा के रूप में ही लिखी जाती थी। समीक्षा का अर्थ स्पष्ट करते हुए 'काव्य भोमामा' में लिखा है 'यन्तर्भाष्य समीक्षा अवान्तरार्थं विच्छेदश्च'। हिन्दी में 'भक्तमाल' की प्रियादाम कृत टीका वास्तव में समीक्षा के रूप में ही निर्याई जान पड़ती है। इसमें टीकाकारने अपनी तरफ से अनेकानेक कथाएँ जोड़ी हैं और तथ्यों को स्पष्ट करने की चेष्टा की है। एक दूसरे प्रकार की टीकाएँ भी हिन्दी में लिखी गई थी। यह टीकाएँ मस्कृत की मल्लीनाथी टीकाओं के अनुकरण पर लिखी गई थी। इनमें टीकाकार पादार्थ विश्लेषण, अलंकार निर्देश, अन्तर्भाव आदि भी कभी-कभी लिख दिया करते थे। तुलसी के ग्रन्थों पर लिखी गई टीकाएँ बहुत प्रसिद्ध हैं और कुछ टीकाएँ तो मन्दिर आलोचना के रूप में ग्रहीत की जा सकती हैं।

(२) सैद्धान्तिक आलोचना के ढग पर लिखी गई रचनाएँ—सैद्धान्तिक आलोचना के ढग पर रीतिकाल में बहुत से काव्यशास्त्रीय ग्रन्थों का निर्माण हुआ। इन काव्य-शास्त्र के ग्रन्थों को डा० भगीरथ के अनुकरण पर हम स्थूल रूप से चार भागों में बाँट सकते हैं—

(क) अलंकार ग्रन्थ ।

(ग) शृंगार (नायिका-भेद) के ग्रन्थ ।

(ख) रस ग्रन्थ ।

(घ) काव्यशास्त्र के ग्रन्थ ।

इन चारों प्रकार के ग्रन्थों के नाम डा० भगीरथ मिश्र ने अपने काव्यशास्त्र के इतिहास में समयानुक्रम से गिनाये हैं—

(क) अलंकार ग्रन्थों में करनेस कवि लिखित 'कर्णभिरण', 'श्रुति भूषण', 'भूष-भूषण', जसवन्त सिंह लिखित "ललाम", भूषण विरचित "शिवराज भूषण", सुरति मिश्र प्रणीत "अलंकार माला", गोप लिखित "रामचन्द्राभरण", सुमति रचित "अलंकार चन्द्रोदय", पद्माकर प्रणीत "पद्माभरण", कन्हैयालाल पोद्दार लिखित "अलंकार प्रकाश" तथा "अलंकार मजरी", लालाभगवान दीन रचित "अलंकार मजूषा", रसाल रचित "अलंकार पीयूष", अर्जुनदास केडिया लिखित "भारती भूषण" विशेष उल्लेखनीय है। इन ग्रन्थों में आचार्यों ने विविध अलंकारों के निरूपण तो किए ही हैं, अन्य आचार्यों द्वारा निर्देशित अलंकारों का खण्डन और मडन भी किया है। विशेषकर उन्नीसवीं और बीसवीं शताब्दी में लिखे गए अलंकार-ग्रन्थों में आलोचना-अंश पर्याप्त मात्रा में मिलता है।

(ख) रस-ग्रन्थ—रस सम्बन्धी ग्रन्थों में भी आलोचना का एक रूप सुरक्षित है। आचार्य लोग विविध रसों की विवेचना करते समय कभी-कभी दूसरे के मतों का विश्लेषण भी किया करते हैं। इस विश्लेषण-प्रक्रिया में आलोचना का कुछ न कुछ अंश अवश्य ही वर्तमान रहता था। इस कोटि के प्रमुख ग्रन्थ इस प्रकार हैं—

रसिकप्रिया—केशवदास

रस सारांश—भिखारीदास।

रसरत्नावली और रसविलास—मण्डन।

रस प्रबोध—रसलीन।

रस रहस्य—कुलपति।

जगत विनोद—पद्माकर।

रस रत्नाकर—सुरति मिश्र।

रसरंग—ग्वाल।

भवानी विलास, रस विलास - -

रस कलश—हरिऔध।

और कुशल विलास—देव।

रस मजरी—कन्हैयालाल पोद्दार।

रस शृंगार समुद्र—वेनी।

(ग) शृंगार और नायिका-भेद के ग्रन्थ—रीतिकालीन आचार्यों ने बहुत से नायिका भेद के ग्रन्थ भी लिखे थे। इनमें वे अनेक प्रकार की नायिकाओं का वर्णन करते समय प्रायः विश्लेषणात्मक शैली का अनुसरण करते थे। कभी खण्डन-मण्डन भी करने का प्रयत्न करते थे। शृंगार और नायिका-भेद के प्रमुख ग्रन्थ निम्न-लिखित हैं—

हित-तरंगिणी—कृपाराम।

जाति-विलास—देव।

साहित्य-लहरी—सूरदास

वन्धु-विनोद—कालिदास।

रसमजरी—नन्ददास ।

शृंगार-सागर—मोहनलाल ।

शृंगार-मजरी—चिन्तामणि ।

रसरज—मतिराम ।

मुखसागर—देव ।

नायिका-भेद—कन्दन ।

शृंगार-निर्णय—भिसारीदास ।

विष्णु विलास—लाल कवि ।

वरव नायिका-भेद—यशोदानन्दन ।

(घ) काव्यशास्त्र के ग्रन्थ—रीतियुग में काव्य के ग्रन्थ विविध अंगों से सम्बन्धित काव्यशास्त्र के ग्रन्थ भी लिखे गये हैं। इन ग्रन्थों में भी कभी-कभी आलोचना का कुछ अंश मिल जाता है। इन ग्रन्थों में सबसे प्रमुख ग्रन्थ निम्न-लिखित हैं —

कविप्रिया—केवदाम ।

कवि-कुल कल्पतरु—चिन्तामणि ।

भाव-विलास, काव्य-रसायन,

श्रीर शब्द-रसायन—देव ।

काव्य-सिद्धान्त—सुरति मिश्र ।

काव्य कल्पद्रुम—श्रीपति ।

काव्य-निर्णय—भिसारीदास ।

साहित्य-दर्शन—ग्वाल कवि ।

जसवत भूषण—मुरारी दीन ।

रस मजरी—कन्हैयालाल ।

काव्य-दर्शन और काव्यालोक—

रामधन मिश्र ।

यह सब तो हिन्दी के ग्रन्थ हुए। उनसे पहले भी अपभ्रंश-मिश्रित हिन्दी या अपभ्रंश में भी खोज करने पर आलोचना के बीज मिल सकते हैं। १००० ई० के आस-पास शान्ति रत्नाकर ने 'छन्द रत्नाकर' नामक एक छन्द-ग्रन्थ लिखा था। इसके अतिरिक्त भी यदि खोज की जाय तो अपभ्रंश मिश्रित हिन्दी में और भी ऐसे काव्यशास्त्र सम्बन्धी ग्रन्थ मिल सकते हैं, जिनमें हिन्दी आलोचना का प्रारम्भिक बीज रूप मिलेगा।

(३) निर्णयात्मक आलोचना के ढंग पर लिखी गई आलोचनात्मक सूक्तियों वाले ग्रन्थ—हिन्दी में भी बहुत से ऐसे ग्रन्थ उपलब्ध हैं, जिनमें प्राचीन समालोचना का प्रगसात्मक रूप पद्यों में मिलता है। भक्तमाल की टीका, मूल गोनाई चरित, तुलसी चरित आदि इन ग्रन्थों में विशेष प्रसिद्ध है। उदाहरण के रूप में भक्तमाल का निम्नलिखित छन्द देखिए —

कवीर कानि राखी नहीं वरुआम पट दरसनी ।

भक्ति विमुख जो घरम ताहि अघरम करि गायो । इत्यादि

—भक्तमाल, पृष्ठ ४६१

प्राचीन कवियों की वन्दना आदि के रूप में बहुत से कवियों ने ग्रन्थों को लिखत समय अपने पूर्ववर्ती कवियों की वन्दना भी की है। यह परम्परा महर्षि में प्रचलित थी। हिन्दी में भी उसी के अनुकरण पर कवियों के द्वारा अपनाई गई थी। रीतिकालीन ग्रन्थों में इनके उदाहरण दूँहे जा सकते हैं। इनके अनिवार्य आलोचनात्मक सूक्तियों, जिनमें निर्णय को ही महत्त्व दिया जाता है, बहुत प्रचलित रही हैं।

(४) परिचयात्मक आलोचना का प्रारम्भिक रूप सन्निहित रखने वाले ग्रन्थ—हिन्दी में बहुत से सग्रह-ग्रन्थ भी लिखे गए थे। इनमें कवियों की कविताएँ, उनके जीवन-वृत्त और काव्यगत विशेषताओं पर चलते-फिरते रूप में प्रकाश डाला गया था। इन ग्रन्थों में आलोचना का जो रूप दिखलाई पड़ता है, वह आज की वैज्ञानिक आलोचना से यद्यपि बहुत भिन्न है, किन्तु फिर भी यह स्वीकार किए बिना नहीं रहा जा सकता है कि वह है आलोचना ही। इन ग्रन्थों में 'कालिदास हजारा' (कालिदास त्रिवेदी), 'सत कवि गिरा विलास' (बलदेव वधेलखण्डी), 'कविमाला' (तुलसी), 'काव्य-निर्णय' (भिखारीदास), 'विद्वद् मोद तरंगिनी' (सुम्भा सिंह), 'समा विलास' (लल्लू लाल), 'राग सगरोध्व' (कृष्णानन्द), 'विजय हजारा' (अब्बुलहक), 'हफीजुल्लाखाँ हजारा' (हफीजुल्ला), 'शृंगार सग्रह' (सूरदास कवि), 'सुन्दरी तिलक' (भारतेन्दु), 'सुन्दरी सर्वस्व' (ले० सदिग्ध), 'रस चन्द्रभेद' (ठाकुर प्रसाद), 'गोकुल दिग्विजय' (गोकुलदास), 'रस सुधाकर' (सुजान चरित सूक्त), 'काव्य-सग्रह', (महेशदत्त कविरत्न माली) इत्यादि।

वर्तमान हिन्दी समालोचना

हिन्दी समालोचना का जन्म तो प्राचीन काल में ही हो चुका था, किन्तु उसको पोषित कर, उसके स्वरूप को संवारने का श्रेय वर्तमान युग को ही है। वर्तमान समालोचना साहित्य को हम स्थूल रूप से चार युगों में विभक्त कर सकते हैं—(१) भारतेन्दुकालीन परिचयात्मक आलोचना, (२) द्विवेदीजी की गुण-दोष कथन प्रणाली, (३) शुक्लजी की वैज्ञानिक प्रणाली, तथा (४) शुक्लोत्तर कालीन समीक्षा प्रणालियाँ।

१. भारतेन्दुकालीन परिचयात्मक आलोचनाएँ—आधुनिक समालोचना का जन्म भारतेन्दु युग में ही माना जाता है। डा० बाणेश्वर ने अपनी थीसिस में स्पष्ट रूप से लिखा है कि 'उपलब्ध सामग्री के आधार पर यही ज्ञात होता है कि आधुनिक समालोचना का जन्म भी पत्र-पत्रिकाओं द्वारा हुआ'। भारतेन्दु हरिश्चन्द्र के समय में उसका प्रारम्भ हो चुका था। 'कवि वचन सुधा' (१८६८) तथा 'हरिश्चन्द्र मंगली' (१८७३) में प्रायः कुछ नोट समालोचना के नाम से निकाला करते थे। भारतेन्दु ने स्वयं 'मुद्रा-राक्षस' की भूमिका में एक समालोचनात्मक नोट लिखा है। 'ब्राह्मण' (१८८३) में प्रतापनारायण मिश्र ने इस प्रकार का एक समालोचना नामक नोट प्रकाशित किया। १८८५ में लाला श्रीनिवास दास के 'सयोगिता स्वयंवर' नाटक पर 'हिन्दी प्रदीप' में बालकृष्ण भट्ट ने छोटी सी समालोचना लिखी। उसी वर्ष प्रेमधनजी ने 'आनन्द कादम्बिनी' में उसी की आलोचना लिखी है। यह सब समालोचनाएँ एक प्रकार से समालोचना न होकर पुस्तक का परिचय मात्र हुआ करती थी। १८९७ में नागरी प्रचारिणी पत्रिका का प्रकाशन प्रारम्भ हुआ। इसमें गवेषणात्मक और समालोचना सिद्धान्त सम्बन्धी लेख प्रकाशित होने लगे।

२ द्विवेदी-युग—समालोचना का वास्तविक श्रीगणेश द्विवेदी युग में हुआ था और द्विवेदीजी के द्वारा किया गया था। द्विवेदीजी से पहले भी यद्यपि

कुछ समालोचना सम्बन्धी लेख और ग्रन्थ लिखे जा चुके थे। इनमें ५० वट्टीनारायण चौधरी लिखित 'भानन्द कादम्बिनी' पत्रिका में प्रकाशित लेख विशेष रूप से आते हैं। इनमें से एक लेख में श्री निवासदास के 'सयोगिता स्वयंवर' के दोषों का अच्छा निर्देश किया गया है। किन्तु उनकी समालोचना-पद्धति, शैली और अभिव्यक्ति इतनी शिथिल और असयत थी कि उन्हें हम सच्ची समालोचना नहीं मान सकते। सबसे प्रथम ग्रन्थ द्विवेदीजी के ही थे जो सच्ची समालोचना के रूप में मान्य हुए थे और आज भी मान्य हैं। यह बात दूसरी है कि वह समालोचना का प्रथम और प्रारम्भिक युग था, जिसके कारण उन प्रवृत्तियों का विकास नहीं हुआ था जो आज समालोचना-क्षेत्र में दिखाई पड़ रही हैं। द्विवेदीजी के प्रमुख समालोचना ग्रन्थ दो हैं—'विक्रमाक देव चरित चर्चा और नैपथ्य चर्चा,' 'हिन्दी कालिदास की आलोचना'। इन दोनों ग्रन्थों में उन्होंने दो संस्कृत कवियों की आलोचना प्रस्तुत की है। 'हिन्दी कालिदास की आलोचना' में इन्होंने वावू सीताराम बी० ए० इत 'कालिदास' की रचनाओं के अनुवादों की आलोचना की है। 'विक्रमाक देव चरित और नैपथ्य चर्चा' में संस्कृत के दो प्रसिद्ध काव्यों की प्राचीन प्रतिमानों के प्रकाश में अच्छी समीक्षा की गई है। यह समीक्षा अधिकतर प्रशंसात्मक है। इन तीन ग्रन्थों के अतिरिक्त द्विवेदीजी ने 'कालिदास की निरकुशता' नामक एक और ग्रन्थ लिखा था, इसमें इन्होंने कालिदास का भाषा और प्रयोगों के सम्बन्ध में विशेष रूप से विवेचन किया है। इन चार ग्रन्थों के अतिरिक्त उन्होंने कुछ आलोचनात्मक निबन्ध भी लिखे थे। ऐसे निबन्धों में 'कवि और कविता' नामक निबन्ध बहुत प्रसिद्ध हैं। द्विवेदीजी की समालोचना सम्बन्धी कुछ विशेषताएँ संक्षेप में इस प्रकार हैं—

(१) इन्होंने अधिकतर संस्कृत के काव्य-शास्त्र को ही काव्य की कसौटी खोकार किया था। इस कसौटी पर इन्होंने संस्कृत कवियों को ही कसा है। इस दृष्टि में हम उन्हें मजग आलोचक कह सकते हैं। संस्कृत काव्यशास्त्र में काव्य के बाह्य और आन्तरिक तत्त्वों का विश्लेषण तो बड़ी सूक्ष्मता से किया गया है, किन्तु उसमें कहीं पर भी कवियों के मनोवैज्ञानिक विश्लेषण, तुलनात्मक अध्ययन आदि पर बल नहीं दिया गया। आलोचना के ऐतिहासिक पक्ष के प्रति भी उपेक्षा बनी हुई थी। संस्कृत काव्यशास्त्र का अनुकरण करने वाले द्विवेदीजी की समालोचना में भी हमें मनोवैज्ञानिक विश्लेषण, ऐतिहासिक पक्ष निरूपण, तुलनात्मक अध्ययन आदि नहीं मिलते। उसका रूप बहुत कुछ निर्णयात्मक और भावात्मक ही है। इन्हीं निर्णयात्मकता और भावात्मकता के समन्वय के कारण उनमें साधुवाद की अधिकता है। कवियों की भाषा के सम्बन्ध में जरूर इन्होंने कुछ अधिक ध्यान दिया है। इसी के परिणामस्वरूप इनके युग में समालोचना के स्वरूप को अधिक महत्त्व नहीं दिया गया है। समालोचना की भाषा को सुधारने की चेष्टा अवश्य की गई है।

(२) द्विवेदीजी की समालोचना पद्धति पर मराठी साहित्य का भी प्रभाव पड़ा था, जिससे उनकी शैली थोड़ी शुष्क इतिवृत्तात्मक और नीरस हो गई थी। समालोचना के लिए इस प्रकार की शैली महत्त्व रखती है। पाश्चात्य साहित्य-शास्त्री हडसन ने कहा है—

The chief function of criticism is to enlighten and to stimulate अर्थात् आलोचना का प्रमुख लक्ष्य प्रकाश और प्रेरणा प्रदान करना है ।

द्विवेदीजी की समालोचनाओं को पढ़ने पर इस लक्ष्य की पूर्ति पूर्ण रूप से नहीं होती हुई प्रतीत होती है । क्योंकि उनकी आलोचनाओं में न तो व्याख्या का वैज्ञानिक, तुलनात्मक और ऐतिहासिक रूप ही दिखाई पड़ता है और न उसमें वह प्रेषणीयता ही है जो एक सच्चे समालोचक का आवश्यक गुण समझी जाती है । उन्होंने अधिकतर कवियों के गुण-दोष कथन तक ही अपने को सीमित रखा । इनकी आलोचना में भी प्रारम्भिक आलोचनाओं में पाई जाने वाली पुस्तक या कवि मात्र का परिचय देने की प्रवृत्ति पाई जाती है । इस प्रवृत्ति का सकेत श्याम विहारी मिश्र ने अपने 'देव और विहारी' नामक ग्रन्थ की भूमिका में इस प्रकार किया है—“आजकल की तो कुछ समालोचनाओं में पुस्तक का संक्षेप में उल्लेख मात्र कर दिया जाता है । ग्रन्थ बहुत विद्वत्ता और गवेषणापूर्वक लिखा गया है । यह पुस्तक शिक्षाप्रद है ।” (पृ० ३३)

(३) समालोचक के रूप में द्विवेदीजी ने सबसे बड़ा कार्य समालोचना के आदर्श के सम्बन्ध में किया था । वे नैतिकतावादी थे । इस दृष्टि से वे अंग्रेजी के आलोचक डाइडन के अधिक समीप थे । एक दृष्टि से उनका मैथ्यू आर्नल्ड से भी साम्य स्थापित किया जा सकता है । मैथ्यू आर्नल्ड आलोचना का निर्णय और विवेचन सामान्य मनुष्य के दृष्टिकोण से करते थे । द्विवेदीजी ने भी ऐसा ही किया है । उनकी आलोचनाओं में व्यक्तिगतता की उतनी अधिक छाप नहीं है जितनी शुक्लजी में दिखाई पड़ती है । उन्होंने आलोचनाएँ अधिकतर साधारण व्यक्तियों के दृष्टिकोणों से लिखी थीं । उनमें उनके गठन, पाण्डित्य और गम्भीर रूचि आदि की बरबस प्रतिष्ठा नहीं की गई है ।

(४) समालोचना क्षेत्र में द्विवेदीजी को हम प्राचीनतावादी ही कहेंगे ।

द्विवेदीजी के पश्चात् उनके अनुकरण पर बहुत से अन्य आलोचकों ने भी समालोचना साहित्य को समृद्ध करने की चेष्टा की । उनके वर्ग के समालोचकों में डॉ० श्यामसुन्दर, कृष्णविहारी मिश्र, लाला भगवानदीन आदि विशेष उल्लेखनीय हैं । द्विवेदी-मण्डल के बाहर भी समालोचना लिखने का कार्य चल रहा था । एक ओर तो पद्मसिंह शर्मा अपनी भावात्मक और प्रभावात्मक समालोचनाएँ लिखने में लगे हुए थे और दूसरी ओर गंगाप्रसाद अग्निहोत्री सैद्धान्तिक समालोचना लिखने का उपक्रम कर रहे थे । पद्मसिंह शर्मा पहले आलोचक थे जिन्होंने आलोचना क्षेत्र में तुलना को विशेष महत्त्व दिया था । इन्होंने विहारी पर सुन्दर तुलना प्रधान भावात्मक आलोचना लिखी है । गंगा प्रसाद अग्निहोत्री ने 'समालोचना' नामक पुस्तक स० १९५३ में प्रकाशित कराई । इस पुस्तक में समालोचना का स्वरूप निरूपित करने का प्रयत्न किया गया है । इसके बाद मिश्रबन्धुजी आने हैं । मिश्रबन्धु ने सन् १९०० के लगभग 'सरस्वती' में 'हमीर-हठ' नामक एक आलोचनात्मक लेख

प्रकाशित करवाया था। इसके बाद इन्होंने 'हिन्दी नवरत्न' की रचना की। इनकी आलोचना-प्रणाली यद्यपि द्विवेदीजी से बहुत मिलती-जुलती है, किन्तु द्विवेदीजी की अपेक्षा इनमें विकास के चिन्ह अधिक प्रत्यक्ष थे। 'नवरत्न' में नौ महाकवियों की आलोचना करते समय इन्होंने कवियों के ऐतिहासिक और मनोवैज्ञानिक पक्ष को भी छूने की चेष्टा की है। यह बात दूसरी है कि वे अपने इस कार्य में सफल न हुए हों। इनकी समालोचना कसौटी भी द्विवेदी जी की समालोचना कसौटी से विकसित और आधुनिक थी। किन्तु इनकी आलोचनाओं का आदर्श भी गुण-दोष कथन मात्र ही था। यह बात उनकी समालोचना की परिभाषा में ही स्पष्ट है। "निष्पक्ष भाव से किसी वस्तु के गुण-दोष का कथन करना ही समालोचना है।" (पृष्ठ ८)। कृष्णविहारी जी विहारी और देव के भगडे में पड़ कर अवश्य थोड़ा लक्ष्य-भ्रष्ट हुए थे। उनकी 'देव और विहारी' नामक पुस्तक में मूल्यांकन और निर्णय को ही अधिक महत्त्व दिया गया है। वैज्ञानिक ढंग में मनोविज्ञान के विश्लेषण की ओर इनकी अभिरुचि कभी नहीं हुई।

सैद्धान्तिक आलोचना का शिलान्यास करने वालों में बाबू श्यामसुन्दरदाम चिरस्मरणीय रहेंगे। सन् १९२० के लगभग इन्होंने अपने 'साहित्यालोचन' की रचना की थी। अंग्रेजी के ग्रन्थों की सहायता से इन्होंने समालोचना के सामान्य सिद्धान्तों का बड़े सुन्दर ढंग में निरूपण किया है। सैद्धान्तिक समालोचना के अतिरिक्त इन्होंने तुलसी पर व्याख्यात्मक समालोचना भी लिखी थी। द्विवेदीजी के पदचात समालोचना-क्षेत्र में इन्होंने ही सबसे अधिक यश प्राप्त किया है।

आचार्य शुक्ल का समालोचक स्वरूप और शैली—द्विवेदीजी की गुण-दोष कथन-प्रधान समालोचना शैली की प्रतिक्रिया के रूप में आचार्य रामचन्द्र शुक्ल की वैज्ञानिक, मनोवैज्ञानिक, ऐतिहासिक और व्याख्यात्मक आलोचनाओं की प्रवृत्तियों को आत्मसात् किए हुए अभिनव आलोचना प्रणाली का उदय हुआ। शुक्लजी पहले हिन्दी के समालोचक थे, जिन्होंने पाश्चात्य समालोचना प्रणालियों और तत्त्वों का अध्ययन कर भारतीय समालोचना सिद्धान्तों का पुनर्निर्माण करने की चेष्टा की थी। जिन समन्वय-साधना का प्रयत्न तुलसी ने काव्य-क्षेत्र में किया था, उसका पुनरुद्धार उनका भक्त शुक्लजी ने समालोचना-क्षेत्र में किया। जिन तरह ने तुलसीदासजी आदर्श-प्रिय, नैतिकवादी महान्मा थे उसी प्रकार शुक्लजी भी आदर्शप्रिय नैतिकवादी विद्वान् थे। उनकी समालोचनाओं पर आदर्शवाद और नीतिवाद की हमीनिष्ठा पूर्ण छाप दिखाई पड़ती है। इन्होंने नूर की अपेक्षा तुलसी को अधिक महत्त्व दिया है। इसका कारण सम्भवतः यही था कि तुलसी नूर की अपेक्षा अधिक आदर्शवादी और मर्यादा-प्रिय थे। शुक्लजी ने प्राचीन और नवीन काव्य सिद्धान्तों का समन्वय कर अपनी गूढ़ सम्मति देकर समालोचना के नए सिद्धान्त निश्चित किए। इन्हीं सिद्धान्तों के आधार पर उन्होंने नूर, तुलसी और जायसी की विस्तृत समीक्षाएँ लिखीं। एक ओर तो वे प्राचीन रसवाद के समर्थक थे और दूसरी ओर पाश्चात्य समालोचना के ऐतिहासिक, मनोवैज्ञानिक, व्याख्यात्मक आदि पक्षों के पूरे पोषक थे। शुक्लजी पर पाश्चात्य समालोचक रिचार्ड्स का प्रभाव अधिक दिखाई पड़ता है। रिचार्ड्स मूल्यांकन सम्बन्धी

समालोचना का प्रधान प्रवर्तक माना जाता है। शुक्लजी पर भी उनका प्रभाव परिलक्षित होता है। उन्होंने प्रायः मूल्यांकन करने का प्रयत्न किया है। सूरदास की आलोचना करते समय वे तुलसी से उनकी तुलना करते हैं। तुलना करते-करते वे दोनों के मूल्यांकन में लग जाते हैं। निम्नलिखित उदाहरण देखा जा सकता है—

‘तुलसी की आलोचना में हम सूचित कर चुके हैं कि ब्रजभाषा और अवधी दोनों भाषाओं पर उनका तुल्य अधिकार था।’

इतना होते हुए भी यह निर्विवाद है कि उनकी मूल्यांकन-प्रणाली रिचार्ड्स के ढंग की नहीं थी—उन्होंने अधिकतर जिस समालोचना पद्धति को अपनाया वह व्याख्या और निर्णय दोनों की मध्यवर्तिनी है। यह बात उनके निम्नलिखित अवतरण से स्पष्ट है। “इनमें से कुछ पुस्तकें तो समालोचना की पहली पद्धति पर निर्णयात्मक और व्याख्यात्मक दोनों ढंग लिए हुए चली हैं” इत्यादि। यहाँ पर उन्होंने स्पष्ट ही अपने समालोचना-सम्बन्धी आदर्श का संकेत किया है।

शुक्लजी ने अपनी समालोचनाओं में जिन बातों को अधिक महत्त्व दिया है उनकी व्यञ्जना निम्नलिखित अवतरण से स्पष्ट है, “इस तृतीय उत्थान में आलोचना का आदर्श भी बदला। गुण-दोष के कथन के आगे बढ़कर कवियों की विशेषताओं और उनकी अन्तःप्रवृत्ति की ओर भी ध्यान दिया गया। तुलसीदास, सूरदास जायसी आदि की विस्तृत आलोचना पुस्तकाकार रूप में निकली।”

इस अवतरण से स्पष्ट है कि शुक्लजी ने आलोचना-क्षेत्र में सबसे पहले कवियों की विशेषताओं और उनकी अन्तःप्रवृत्तियों की छानबीन की थी। यदि हम सूर, तुलसी और जायसी पर शुक्लजी की लिखित समालोचनाओं का अध्ययन करें तो उनकी इन विशेषताओं के अनेक प्रमाण मिलेंगे। उदाहरण के रूप में उनके ‘सूरदास से निम्नलिखित पक्तियाँ दी जा सकती हैं। वे सूर के निम्नलिखित पद की, देखिए कितनी सूक्ष्मता के साथ आलोचना करते हैं—

निरखत अक इयाम सुन्दर के बार बार लावति छाती
लोचन जल कागद मसि मिलि ह्वै गई स्याम स्याम की पाती।

इस पर लिखी गई शुक्लजी की पक्तियाँ उनकी समालोचना के वास्तविक स्वरूप की द्योतिकाएँ हैं। वे लिखते हैं, “आँसुओं से भीग कर स्याही के फैलने से सार चिट्ठी काली हो गई। इससे कृष्ण सम्बन्धी भावना के कारण प्रबल प्रेमोद्रेक सूचित हुआ। आगे देखिए तो इस प्रेमोद्रेक की तीव्रता व्यञ्जित करने के लिए अक और स्याम शब्द में श्लेष कैसा काम कर रहा है। पत्नी पाकर वैसा ही प्रेम उमड़ जैसा कि कृष्ण को पाकर उमड़ता। कृष्ण की पत्नी भी कृष्ण हो गई। जैसे वे कृष्ण को पाकर आलिंगन करती वैसे ही वह पत्नी को हृदय से लगाती है। यहाँ भावाधिपति सूर ने भाव का और अधिपत्य व्यञ्जित करने के लिए शब्द-साम्य की सहायता ऐसे कौशल से ली है कि एक बार शब्दों का साधारण अर्थ लेने से, जिस भाव का अधिकता सूचित हुई उनका श्लिष्ट अर्थ लेने से उसी भाव की और अधिकतम व्यञ्जित हुई। इससे जो लाभ हुआ है, मजमून में जो चुस्ती आई है, वह तो है ही

साथ ही प्रेम के अन्तर्भूत एक मानसिक दशा के चित्र का रंग कैसा चटकीला हो गया है। शब्द-साम्य को काम में लाने वाला सच्चा कवि-कौशल यही है।”

✕ इस अवतरण से शुक्लजी की समालोचना नम्रवन्धी निम्नलिखित विशेषताएँ पूर्णरूपेण प्रगट है—

(१) भावपक्ष और कलापक्ष की सूक्ष्मातिसूक्ष्म मनोवैज्ञानिक व्याख्या समान रूप से करने की प्रवृत्ति।

(२) कवि की सूक्ष्मातिसूक्ष्म अन्तर्वृत्तियों की खोज करने की प्रवृत्ति। यह बात उनके निम्नलिखित शब्दों ने स्पष्ट है। “साथ ही प्रेम के अन्तर्भूत एक मानसिक दशा का चित्र कैसा चटकीला हो गया है।”

(३) निर्णय देने की प्रवृत्ति। “शब्द-साम्य को प्रयोग में लाने वाला सच्चा कवि-कौशल यही है” इस पंक्ति से इस प्रवृत्ति का पता चलता है।

(४) शब्द शक्ति-मूलक और अलंकार-मूलक चमत्कार का रसवाद से साम-जन्य स्थापित करने की प्रवृत्ति।

(५) बात को अधिक ने अधिक स्पष्ट करने की चेष्टा। इसके लिए वे प्रचलित उर्दू शब्दों और प्रयोगों को भी अपनाते नहीं सकुचाते थे, यह बात निम्नलिखित पंक्ति से प्रगट है—

“इससे जो लाभ हुआ है, मजमून में जो चुस्ती आई है, वह तो है ही, साथ ही प्रेम के अन्तर्भूत एक मानसिक दशा के चित्र का रंग कैसा चटकीला हो गया है।”

(६) यहाँ पर स्पष्ट ही बुद्धि और हृदय का समन्वय दिखाई पड़ता है। यह उनकी समालोचनाओं की प्रमुख विशेषता थी।

(७) काव्य शास्त्र का विवेचन—उन्होंने प्रतिष्ठित काव्यशास्त्र के सिद्धान्तों का सकेत तो किया ही है, और उनके आधार पर कवियों की विवेचना भी की है। ऐसा प्रायः सफल आलोचक करते भी आए हैं। रामचन्द्र शुक्ल की दृष्टि बड़ी पनी थी। इसी लिए उन्होंने प्राचीन आचार्यों द्वारा अविवेचित बातों पर भी स्वतन्त्रतापूर्वक विचार किया है। उपर्युक्त अवतरण में “यह तो है ही, साथ ही प्रेम के अन्तर्भूत एक मानसिक दशा का चित्र कैसा चटकीला हो गया है”, लिख करके उन्होंने एक नवीन अनिवर्चनीय मानसिक दशा की ओर सकेत किया है।

(८) ऊपर वाली बात से यह भी स्पष्ट हो जाता है कि आचार्य शुक्लजी की समालोचना के आधार मनोभाव और उनका मनोवैज्ञानिक विश्लेषण थे। शिवनाथ ने आचार्य शुक्लजी की विवेचना करते हुए इनका नकेत इन प्रकार किया है—“माहित्य के मूल में निहित मनोभाव या मनोविकार के आधार पर शुक्लजी की आलोचनाएँ विशेष रूप से न्यित हैं।”

(९) उपर्युक्त अवतरण में रामचन्द्र शुक्ल के आलोचक स्वरूप की एक ओर विशेषता प्रगट होती है, वह यह कि उन्होंने सदैव कवि की प्रवृत्ति की खोज करने की चेष्टा की थी। शिवनाथ ने इस बात को इस प्रकार लिखा है—“आचार्य

शुक्ल ने कवि के शील, स्वभाव आदि को जानने के लिए ही उसकी रचना का सहारा लिया है। उसकी शारीरिक बनावट आदि जानने के लिए नहीं।”

(१०) उपर्युक्त अवतरण से यह भी स्पष्ट है कि शुक्लजी ने अपनी आलोचनाओं में हृदय तथा कला-पक्ष दोनों पर अपनी दृष्टि रखी है। आलंकारिकता का निर्देशन करके तो उन्होंने कला-पक्ष का निर्देश किया है और भावों के सूक्ष्मातिसूक्ष्म स्वरूप को स्पष्ट कर भाव पक्ष का। आचार्य शुक्ल के ग्रन्थ के लेखक शिवनाथ ने भी उनकी इस विशेषता का निर्देश किया है। वे लिखते हैं, “उनकी दृष्टि रचनाकार के हृदय-पक्ष तथा कला-पक्ष दोनों पर रहती है,” इत्यादि।

इतनी विशेषताओं का तो परिचय उनके उपर्युक्त एक ही अवतरण से मिल जाता है। इनके अतिरिक्त भी उनकी समालोचना की कुछ समष्टिमूलक विशेषताएँ थी। संक्षेप में यहाँ पर उनका भी निर्देश किया जाता है।

(१) गुण-दोष पर समान दृष्टि—शुक्लजी ही आलोचनाएँ कोरी प्रशंसात्मक ही नहीं हैं। उन्होंने अपने परमप्रिय कवि तुलसी तक के दोषों का निर्देश किया है।

(२) ऐतिहासिक समीक्षा पद्धति—उन्होंने अधिकतर अपनी आलोचनाओं में ऐतिहासिक परिस्थितियों को भी स्पष्ट करने की चेष्टा की है। शिवनाथ के शब्दों में “इस ऐतिहासिक परिस्थिति के अन्तर्गत वे शुद्ध इतिहास, साहित्य के इतिहास, तत्कालीन समाज-धर्म आदि का स्पष्टीकरण करते हैं। जैसे तुलसी की भक्ति-पद्धति पर विचार करते हुए उन्होंने वीरगाथा काल के पश्चात् की भारतीय परिस्थिति का, इतिहास, साहित्य, धर्म, समाज आदि की दृष्टि से दिग्दर्शन किया है।” इत्यादि (पृष्ठ १७३)।

(३) तुलना—आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने अपनी समालोचना में तुलना पक्ष को भी महत्त्व नहीं दिया है। शिवनाथ के मतानुसार उन्होंने तुलनात्मक शैली का ग्रहण विवेच्य विषयों की स्पष्टता के लिए किया था।

(४) व्यंग और हास्य—यों तो शुक्लजी बहुत ही गम्भीर प्रकृति के थे किन्तु फिर भी उनकी रचनाओं में हास्य और व्यंग के स्वाभाविक छीटे मिल जाते हैं। उनकी समालोचनाओं में भी यह विशेषता प्रकट हो जाती है। हास्य और व्यंग के लिए वे प्रायः उर्दू-फारसी के शब्दों का प्रयोग किया करते थे। ऊपर उद्धृत अवतरण में अत्यन्त शिष्ट हास्य की झलक देखी जा सकती है।

(५) शुक्लजी की आलोचनाओं में उनकी एक प्रकृतिगत विशेषता भी प्रतिबिम्बित दिखाई पड़ती है। वे आचार्य थे। आचार्यत्व के अनुरूप ही उन्होंने अपने आलोच्य कवि सम्बन्धित भ्रमों का निराकरण करके वास्तविक मत की प्रतिष्ठा की है। उदाहरण के लिए निम्नलिखित वाक्य लिया जा सकता है। “तुलसी पूर्ण रूप से इसी भारतीय भक्ति-मार्ग के अनुयायी थे। अतः उनकी रचना को रहस्यवादी कहना हिन्दुस्तान को अरब या विलायत कहना है।”

(६) शुक्लजी की एक विशेषता का उल्लेख शिवनाथ ने इस प्रकार किया

है—‘आलोचना और निबन्ध दोनों में वे ससार के प्रचलित प्रधान विषय विचारों की टीका भी करते चलते हैं।’ उन्होंने इस विशेषता से सम्बन्धित गुणलजी की रचनाओं में से (गोस्वामी तुलसीदास में से) एक उद्धरण दिया है।

—आचार्य शुक्ल, पृ० १७७

गुणलजी प्रायः आलोच्य वस्तु में वर्णित भावों और विचारों की आलोचना के बाद उद्धरण भी दिया करते थे। इससे उनकी आलोचनाएँ अधिक स्पष्ट और प्रमाद गुरु सम्पन्न हो गई हैं।

गुणलजी की शैली अधिकतर विवेचनात्मक ही थी किन्तु कभी-कभी उन्होंने काव्यात्मक और भावात्मक शैलियों को भी अपनाने की चेष्टा की थी। जिससे स्वर्ण सुगन्ध मयोग उपस्थित हो गया है।

उनकी समालोचनाओं का मान-दण्ड पाश्चात्य और भारतीय प्रतिमानों के समन्वय से बना था। पाश्चात्य शैली पर तो उन्होंने कवियों के स्वभाव और चरित्र-चित्रण की चेष्टा की है। भारतीय शैली पर उन्होंने रसानुभूति और भावानुभूति के तत्त्वों की स्पष्ट करने का प्रयास किया है। यह सही है कि गुणलजी ने भारतीय रसावाद को आलोचना की कसौटी माना था, किन्तु जैसा कि नन्द दुनारे वाजपेयी ने लिखा है—“रस के आनन्द पक्ष पर, उसके सवेदनात्मक स्वरूप पर, उनकी निगाह नहीं गई।” यह हम पहले स्पष्ट कर चुके हैं। गुणलजी नैतिकवादी एवं आदर्शवादी कलाकार थे। वास्तव में उनके नैतिकता के आग्रह ने ही उन्हें आलोचना क्षेत्र में अच्छा रसवादी नहीं रहने दिया। रस का प्राण भाव है। भरत मुनि ने कहा है कि भाव विकसित होकर रस रस को प्राप्त होता है, किन्तु गुणलजी ने रस सम्बन्धी व्याख्या करते समय भाव-व्यञ्जना एवं अनुभूति पर इतना बल नहीं दिया है, जितना नैतिकता पर। यह असंतुलन ही उनकी आलोचना का प्रमुख दोष कहा जा सकता है। गुणलजी की समालोचना में एक और दोष दिखाई पड़ता है। नन्द दुनारे वाजपेयी के शब्दों में उसे हम इस प्रकार लिख सकते हैं। “गुणलजी का समीक्षा-कार्य पाण्डित्यपूर्ण होता हुआ भी वैयक्तिक रचियों का द्योतक है। यदाचित् इसी कारण वह मार्मिक है, किन्तु वस्तुगत और वैज्ञानिक नहीं।” (आधुनिक साहित्य, पृष्ठ २७६) वाजपेयीजी की आलोचना थोड़ी कटु है। यह बात अवश्य ही कि गुणलजी का व्यक्तित्व उनकी आलोचनाओं में स्पष्ट झलकता रहता है। किन्तु हम यह नहीं कह सकते कि आलोचनाएँ वैज्ञानिक नहीं थीं। उनके ऊपर पाश्चात्य समालोचना-शास्त्र का बहुत अधिक प्रभाव पड़ा था और पाश्चात्य समीक्षा ने वैज्ञानिकता को अपने अधिक महत्त्व दिया जाता है। हठमन ने तो व्याख्यात्मक आलोचना का दूसरा नाम वैज्ञानिक आलोचना ही दिया है। गुणलजी ने इस व्याख्यात्मक आलोचना या बहुत कुछ अनुसरण किया था। अतएव यह कहना कि उनकी समालोचना पद्धति वैज्ञानिक नहीं थी, गुणलजी के साथ अन्याय करना है।

हरिश्चन्द्र-युग में समालोचना के निर्धिल और अस्पष्ट रूप का आग्रह हुआ था। द्विवेदीजी ने नवने पढ़ने इस क्षेत्र में वाच्य विषय को महत्त्व देना प्रारम्भ

किया। किन्तु शैली का सौन्दर्य उनमें न आ सका। भाव-पक्ष पर भी उनकी दृष्टि अधिक नहीं जम सकी। आलोचना के ऐतिहासिक, मनोवैज्ञानिक, वैज्ञानिक आदि विविध पक्षों की ओर भी उनका ध्यान नहीं गया। पद्मसिंह शर्मा, मिश्रवन्धु आदि विद्वानों ने समालोचना क्षेत्र में तुलना को महत्त्व देना प्रारम्भ किया। किन्तु वे काव्य-विषय की ओर से थोड़ा उदासीन हो गए। पद्मसिंह शर्मा जैसे आलोचक आलोचना में अपनी ही अनुभूतियों को महत्त्व देने लगे। इससे काव्य विषय की ओर भी उपेक्षा हुई। शुक्लजी पहले आलोचक थे जिन्होंने काव्य विषय को भी महत्त्व दिया। शैलीगत सौन्दर्य लाने की भी चेष्टा की। आलोचना के तुलनात्मक, ऐतिहासिक, वैज्ञानिक और मनोवैज्ञानिक पक्षों के विश्लेषण में भी प्रयत्नशील हुए, किन्तु उनकी आदर्श प्रियता तथा नैतिकता ने उनकी सौन्दर्यानुभूति थोड़ी वंचित कर दी। कला का सच्चा स्वरूप थोड़ा धूमिल चल पड़ा, जिससे उनकी समालोचनाओं को धक्का पहुँचा। छायावादी युग के आलोचकों ने शुक्लजी की अपेक्षा सौन्दर्यानुभूति की प्रवृत्ति पर कुछ अधिक जोर दिया है। हिन्दी में आचार्य रामचन्द्र शुक्ल कुछ अंशों में मूल्यांकन सम्बन्धी आलोचना में विश्वास करते थे, किन्तु वे रिचार्ड्स के मत से अधिक सहमत नहीं थे। शुक्ल जी सामजस्यवादी थे। यह सामजस्य भी तुलसी के समान उन्होंने विरोधी तत्त्वों में स्थापित करने की चेष्टा की है। उन्होंने, जैसा कि गुलाब-रायजी ने लिखा है—

“आन्तरिक वृत्तियों के साथ समाज के बाह्य सामजस्य को भी अपना ध्येय बनाया था।”

शुक्लोत्तरकालीन समीक्षा पद्धतियाँ

आचार्य शुक्ल युगप्रवर्तक आलोचक थे। उन्होंने आलोचना क्षेत्र में आलोचना की नवीन प्रणाली को जन्म दिया था। वह प्रणाली व्याख्यात्मक, ऐतिहासिक तुलनात्मक, मूल्य निर्धारण और सैद्धान्तिक इन सब के समुचित समन्वय से तैयार हुई थी। शुक्लजी के अनुयायी उनकी आलोचना-पद्धति को ही अपनाकर चले थे। किन्तु शुक्लजी के बाद कुछ नए आलोचकों का प्रादुर्भाव हुआ। उन्होंने कुछ नई समालोचना प्रणालियों को अपनाने की चेष्टा की। कोई सौष्ठववादी आलोचना-पद्धति को विकसित करने में लग गए, किसी ने मनोविश्लेषण-प्रधान आलोचना की गौरव वृद्धि करने का प्रयास किया और कुछ प्रगति या मार्क्सवादी समालोचना के स्वरूप-विकास में प्रयास करने लगे। इस प्रकार शुक्लोत्तर युग में हमें आलोचना की तीन प्रमुख धाराएँ देखने को मिलती हैं—

- ✓(१) शुक्ल पद्धति।
- ✓(२) सौष्ठववादी या स्वच्छन्दतावादी।
- ✓(३) प्रगतिवादी आलोचना-पद्धति।

१. शुक्लजी की आलोचना-पद्धति—शुक्लजी की आलोचना-पद्धति की विशेषताओं पर मैं पहले विस्तार से विचार कर चुका हूँ। यहाँ पर उनकी प्रमुख विशेषताओं का अत्यन्त संक्षेप में संकेत कर देना पर्याप्त है।

(क) व्याख्या—शुक्लजी व्याख्या को आलोचना का प्रमुख अंग मानते थे । किन्तु व्याख्या के सम्बन्ध में उनकी दृष्टि विशिष्ट प्रकार की थी । बाह्यात्मक व्याख्या के साथ शुक्लजी अन्तर्व्याख्या में भी विश्वास करते थे । यह बात उनके निम्नलिखित कथन से प्रकट है—

“गुण-दोष कथन के आगे बढ़कर कवियों की विशेषताओं और उनकी अन्तः प्रकृति की छानबीन की ओर ध्यान दिया गया ।” इस कथन में एक ओर तो वस्तु की आन्तरिक व्याख्या की ओर प्रवृत्त होने का संकेत किया गया है, दूसरी ओर कवि के व्यक्तित्व के अध्ययन को आवश्यक ठहराया गया है ।

(ख) कवि के व्यक्तित्व का अध्ययन—आलोचना-जगत् में इस विशेषता को जन्म देने का श्रेय सर्वप्रथम शुक्लजी को ही है । उनसे पहले आलोचकों की दृष्टि बहुत स्थूल थी । वे कवि के व्यक्तित्व की छानबीन किए बिना ही बाहरी तौर से कुछ गुण-दोष आदि का कथन कर देते थे । कवि की अन्तर्वृत्तियों से परिचय न होने से कभी-कभी कवि के साथ अत्याचार हो जाता था ।

(ग) शास्त्रीयता—शुक्लजी की आलोचना-पद्धति की सबसे प्रमुख विशेषता शास्त्रानुसरण है । शुक्लजी, आलोचना में वैयक्तिक रुचि या प्रभावानुभूति की अभिव्यक्ति को विशेष महत्त्व नहीं देते थे । वे उसी समालोचना को खरी समालोचना मानते थे जो शास्त्र की कसौटी पर कसकर निखारी गई हो । अब प्रश्न यह है कि वह कौनसा शास्त्र था जिसे शुक्लजी कसौटी रूप में स्वीकार करते थे । इसका उत्तर बहुत स्पष्ट है । उनकी काव्यशास्त्रीय कसौटी भारतीय और पाश्चात्य दोनों काव्यशास्त्रीय सिद्धान्तों के समन्वय से तैयार हुई थी ।

(घ) तुलना और निर्णय का महत्त्व—शुक्लजी, आलोचना में तुलना और निर्णय दोनों को विशेष महत्त्व देते थे । उनकी धारणा थी कि समालोचना का सही रूप तब तक नहीं निखरता जब तक तुलना के सहारे उसका स्पष्टीकरण न किया जाय । शुक्लजी निर्णय देने या भूल्याकन करने के भी पक्षपाती थे । वे बाह्य और आन्तरिक दोनों प्रकार की व्याख्या तथा तुलना करने के पश्चात् अपना निर्णय देना भी आवश्यक समझते थे ।

(ङ) आदर्शप्रियता—शुक्लजी आलोचना के सम्बन्ध में बड़ा पवित्र दृष्टि-कोण रखते थे । उनकी धारणा थी कि सच्चा आलोचक वही होने का अधिकारी होता है जिसकी रुचि परिमार्जित है, जो सब प्रकार के राग-द्वेषों से विनिर्मुक्त है और आदर्श तथा पवित्र जीवन को महत्त्व देता है ।

(च) समन्वय-भावना—शुक्लजी तुलसी की भाँति समन्वयवादी थे । वे एकांगी आलोचना में आलोचना के प्रमुख तत्वों के समन्वित रूप के पोषक थे और दूसरी ओर पाश्चात्य और प्राच्य-शास्त्र के समन्वय की कसौटी तैयार करने के पक्षपाती थे ।

शुक्ल-पद्धति के प्रमुख समालोचक—शुक्ल-पद्धति के प्रमुख आलोचक शुक्लजी के समकालीन विद्वान् डॉ० श्यामसुन्दरदासजी थे । उनमें जहाँ शुक्ल

शैली के उपर्युक्त सभी तत्व मिलते हैं, वही उनमें वैज्ञानिकता उनसे अधिक है। विषय को अधिक से अधिक स्पष्ट करने की जो प्रवृत्ति बाबू श्यामसुन्दरदास में दिखाई पड़ती है, वह आचार्यजी में उस मात्रा में नहीं मिलती है। डॉ० श्यामसुन्दरदास के अतिरिक्त शुक्ल पद्धति के प्रसिद्ध आलोचक प० कृष्णशंकर शुक्ल, प० रामकृष्ण शुक्ल, शिलीमुख, गिरिजादत्त शुक्ल 'गिरीश', डॉ० रमाशंकर शुक्ल 'रसाल', डॉ० जगन्नाथप्रसाद शर्मा और विश्वनाथप्रसाद मिश्र आदि हैं। इनके अतिरिक्त कुछ आलोचकों की प्रवृत्ति बाबू श्यामसुन्दरदास की आलोचना शैली की ओर थी। डॉ० धीरेन्द्र वर्मा, डॉ० पीताम्बरदत्त बड़वाल, डॉ० दीनदयाल गुप्त, बाबू गुलाबराय आदि आलोचक शुक्ल पद्धति में भी श्यामसुन्दरदास वर्ग के आलोचक थे। इस प्रकार हम देखते हैं कि शुक्लोत्तर युग के अधिकांश आलोचक शुक्ल परम्परा के ही समालोचक हैं।

२ सौष्ठववादी आलोचना-पद्धति—निश्चित प्रतिमानों के प्रकाश में आलोचना और मूल्यांकन करने वाली पद्धति के अतिरिक्त हिन्दी के वर्तमान समीक्षा क्षेत्र में सौष्ठववादी समीक्षा का भी प्रचलन बढ़ा। इस प्रकार की समीक्षा-पद्धति में आलोचक मूल्यांकन करने का प्रयास नहीं करता। सौष्ठववादी आलोचक तटस्थ होकर अपनी स्वच्छन्द अनुभूतियों को समालोचना क्षेत्र में उतारने का प्रयास करता है। इसीलिए इस आलोचना पद्धति को स्वच्छन्दतावादी समालोचना पद्धति भी कहते हैं। इस कोटि की समीक्षा के स्वरूप को स्पष्ट करते हुए 'हिन्दी आलोचना उद्भव और विकास' में ठीक लिखा है—"इस नवीन समीक्षा के मानदण्ड के तत्त्वों का निर्माण छायावाद की प्रमुख विशेषताओं से ही हुआ है। स्वच्छन्दता और सौष्ठव इस आलोचना के प्रधान तत्त्व हैं। इनकी प्रेरणा छायावादी रचनाओं से ही मिलती है। कला-कृति की अपेक्षा कवि के व्यक्तित्व को महत्त्व देने के कारण छायावाद में आत्माभिष्यजन की प्रधानता है। कवि के व्यक्तित्व के साथ ही उसकी परिस्थितियों का निरूपण भी आवश्यक माना गया है। कला-कृति में अलंकार आदि शास्त्रीय तत्त्वों की अपेक्षा पाठक के हृदय को स्पर्श करने वाले तत्त्वों का उद्घाटन अधिक महत्त्वपूर्ण समझा जाने लगा है। आलोचक रूढ़ और परम्परा मुक्त शैली में रस, अलंकार आदि के उदाहरण न खोजकर सूक्ष्म सौन्दर्य और सौष्ठव देखने का प्रयत्न करने लगा। उस सौष्ठव से आलोचक भी आह्लादित अधिक होना चाहता है। परम्परा-मुक्त नीति का उपदेश नहीं ग्रहण करना चाहता। छायावादी कवि का दृष्टिकोण उपयोगितावादी नहीं है। उसकी सृजन-प्रेरणा आनन्द से ही प्राप्त होती है और वही उसका साध्य है। इसलिए आलोचक भी उपादेयता के मानदण्ड पर साहित्य का मूल्यांकन नहीं कर पाता है। उसको भी आह्लाद को ही प्रमुख मानना पड़ता है। आलोचक के व्यक्तित्व में वही सफल आलोचक माना गया है जो कवि की अनुभूति के साथ तादात्म्य स्थापित कर सका। विश्लेषण की क्षमता के साथ ही सौन्दर्य से आह्लादित होने और पाठक को आह्लादित करने की योग्यता को अधिक महत्त्व दिया जाने लगा। (पृष्ठ ४३७)

आलोचना के इस प्रकार पर कारलाइल ने भी अच्छा प्रकाश डाला है। वह इस प्रकार है—

‘Criticism stands like an interpreter between the inspired, and uninspired, between the prophet and those who beat melody of his words and catch some glimpses of their material meaning, not their deeper import’ — ‘हिन्दी आलोचना . उद्भव और विकास’ से उद्धृत

अर्थात् आलोचक भावाभिभूत और अभावाभिभूत के मध्य का अर्थकर्त्ता होता है। वह देवदूत और उनके सदेशवाहक के बीच का मध्यस्थ होता है। वह इनके वास्तविक अर्थ के कुछ रूपों की व्यञ्जना करता है, किन्तु उसके गूढार्थ को नहीं समझ पाता।

जिसे कारलाइल ने गूढार्थ कहा है, वही काव्य-सौष्ठव और काव्य की मूल चेतना है। इस मूल चेतना को कारलाइल ने एक स्थल पर Imperial fire अर्थात् दैवी चेतना कहा है। सौष्ठववादी समीक्षा अपनी समीक्षक में उसी दैवी चेतना की खोज करने का प्रयास करता है।

हिन्दी में इस प्रकार की समालोचना के प्रवर्त्तक महाकवि प्रसाद, निराला तथा पन्त बताए जाते हैं। प्रसाद के अतिरिक्त इस पद्धति के प्रमुख आलोचक महादेवी वर्मा, नन्ददुलारे वाजपेयी, डॉ० नगेन्द्र, शान्तिप्रिय द्विवेदी आदि भी हैं।

✓ मार्क्सवादी या प्रगतिवादी समालोचना पद्धति—समालोचना पद्धति छायावाद के ह्रास के साथ-साथ प्रारम्भ हो गयी। आलोचकों ने आलोचना के नए प्रतिमानों को ढूँढ निकालने की चेष्टा की। यह मान अधिकतर मार्क्सवादी थे। इन मार्क्सवादी मानों के प्रकाश में जो आलोचनाएँ लिखी गईं उन्हें मार्क्सवादी आलोचना कहा जाने लग्य। इस आलोचना पद्धति को प्रगतिवादी आलोचना-पद्धति भी कहते हैं क्योंकि साहित्य-क्षेत्र में मार्क्सवादी विचारधारा से पुलकित रचनाओं को प्रगतिवादी रचना कहने का पूरा प्रचलन है। इस प्रगतिवाद की मूल चेतना अधिक एक उपयोगितावादी होने के कारण इस कोटि की आलोचना को उपयोगितावादी आलोचना-पद्धति कह देते हैं।

मार्क्सवाद और उपयोगितावाद में कोई अन्तर नहीं है। मार्क्सवादियों ने काव्य में उपयोगितावादी पक्ष को ही उसका प्राण सिद्ध करने की चेष्टा की है।

काडवेल ने ‘Illusion and Reality’ नामक रचना में कविता की मार्क्सवादी परिभाषा देते हुए लिखा है कि वह मूलतः आर्थिक वस्तु है—

“Poetry is regarded then, not as something racial, national, geneatic or specific in its essence, but as something economic”

अर्थात् कविता के मूल घरातल जातीय और देशगत नहीं मानने चाहिए। उसका वास्तविक महत्त्व उसकी आर्थिक-उपयोगिता में सन्निहित रहता है। काडवेल के इस सिद्धान्त से सभी मार्क्सवादी साहित्याचार्य सहमत हैं। मार्क्सवादी आलोचक काडवेल के इस कविता सम्बन्धी दृष्टिकोण को ही काव्यालोचन की कसौटी मान कर चले हैं।

मार्क्सवाद को हम भौतिक सुखवाद या कल्याणवाद कह सकते हैं। मार्क्सवादी भौतिक सुखवाद भारतीय शाश्वत मंगलवाद से सर्वथा भिन्न है। मार्क्सवादी दृष्टि स्थूल है जबकि भारतीय हितवादी दृष्टि सूक्ष्म।

मार्क्सवादी आलोचना के स्वरूप पर प्रकाश डालने की चेष्टा कई विद्वानों ने की है। इनमें डॉ० रामविलास शर्मा तथा अमृतराय के दृष्टिकोण विशेष सम्माननीय हैं। अमृतराय ने अपनी 'नई समीक्षा' नामक रचना में अत्यन्त संक्षेप में मार्क्सवादी समीक्षा का स्वरूप निदिष्ट करते हुए लिखा है—“मार्क्सवादी आलोचना साहित्य की वह समाजशास्त्रीय आलोचना है जो साहित्य के ऐतिहासिक तथा गतिशील पक्ष के सम्बन्ध का उद्घाटन करती है। —नई समीक्षा, पृ० ५

‘हिन्दी आलोचना उद्भव और विकास’ शीर्षक रचना में डा० भगवत्तदत्त मिश्र ने मार्क्सवादी आलोचना के स्वरूप को समझाते हुए लिखा है—“मार्क्सवादी जीवन शक्तियों के आधार पर कलाकृति की श्रेष्ठता स्वीकार करता है। इससे स्पष्ट है कि उसके मूल्यांकन का आधार बौद्धिक है। पर यह मान लेना कि मार्क्सवादी आलोचना कला में भाव तत्त्व की आवश्यकता नहीं समझती अथवा उसको गौण महत्त्व देती है, इस आलोचना के वास्तविक स्वरूप का न समझना मात्र है। कला का प्रभाव बुद्धि पर ही नहीं, अपितु हृदय पर भी पड़ता है। भाव, संवेदना और शैली की सजीवता के कारण एक कलाकृति अपेक्षाकृत कम गम्भीर और उलझे हुए बुद्धि तत्त्व के साथ भी, संवेदना तत्त्व की प्रौढ़ बुद्धि तत्त्व वाली कला-कृति से कहीं उत्कृष्ट मानी जावेगी।” —पृ० ५२९

हमारी समझ में मार्क्सवादी आलोचना ऐतिहासिक आलोचना का वह विकसित रूप है जिसमें भाव पक्ष का बौद्धिक एवं उपयोगितावादी उद्घाटन तथा शैली के सरल, स्वाभाविक एवं जन समवेद्य स्वरूप सन्निहित रहता है। संक्षेप में इस प्रकार की आलोचना-पद्धति की निम्नलिखित विशेषताएँ निदिष्ट की जा सकती हैं—

(१) मार्क्सवादी आलोचक काव्य के उपयोगितावादी पक्ष का उद्घाटन करता है। काव्य जितना ही अधिक उपयोगी होता है उसकी दृष्टि में वह उतना ही अधिक श्रेष्ठ होता है।

(२) मार्क्सवादी आलोचक काव्य में प्रेषणीयता को सर्वाधिक महत्त्व देता है। जिस कलाकार की रचना में भाव और विचारों के प्रेषण की जितनी अधिक शक्ति होती है, वह मार्क्सवादी आलोचक की दृष्टि में उतना ही उत्तम है। २-

(३) मार्क्सवादी आलोचक काव्य में मिथ्या चमत्कार, निरर्थक अलंकारिकता, झूठे अभिव्यक्ति सौण्डर्य को कोई महत्त्व नहीं देता। उसकी आलोचना की कसौटी काव्यशास्त्र के प्रतिष्ठित प्रतिमान नहीं होते। परम्परागत काव्योक्त उपादानों के प्रकाश में वह अपनी आलोचना नहीं लिखता।

(४) मार्क्सवादी आलोचक उसी रचना के वर्ण्य-विषय को महत्त्वपूर्ण समझता है जो जनवादी और जनोपयोगी हो।

(५) मार्क्सवादी की दृष्टि में भौतिक यथार्थवाद का बड़ा महत्त्व है। यह भौतिक यथार्थवाद सामाजिक यथार्थवाद के नाम से भी प्रसिद्ध है। जिस रचना में इसका रूप जितना भव्य और स्पष्ट होता है, मार्क्सवादी आलोचक की दृष्टि में वह रचना उतनी ही महान् होती है।

(६) मार्क्सवादी समालोचक उपर्युक्त तत्त्वों को महत्त्व देते हुए भी कभी यह नहीं करता कि अनुभूति की गहराई और संवेदना की उपेक्षा करे। सच तो यह है कि मार्क्सवादी समालोचक अनुभूति की गहराई को उतना ही महत्त्व देता है जितना कि सौष्ठववादी आलोचक देता है।

श्री नन्ददुलारे वाजपेयी ने लिखा है कि “वे (मार्क्सवादी) कवि, कलाकार अथवा साहित्य की व्यक्तिगत स्थिति और मनोभावना का आधार लेकर यह देखना चाहते हैं कि कौनसा कवि आर्थिक दृष्टि से सम्पन्न था, उच्च वर्ग का था और कौनसा कवि विपन्न और दरिद्र था। जो कवि निम्न-वर्ग का रहा हो वही प्रगतिशील और समुन्नत माना जायगा। (आधुनिक साहित्य, पृ० ३१०) किन्तु वाजपेयीजी का दृष्टि-कोण एकपक्षीय और पक्षपातपूर्ण है। कुछ निम्न कोटि के समालोचक इस प्रकार की भावना से चाहे कभी अभिभूत हो गए हों किन्तु स्वस्थ मार्क्सवादी कलाकार कभी ऐसा नहीं करता। वास्तव में इस प्रकार की स्वस्थ आलोचना पद्धति के प्रति पक्षपातपूर्ण मत निश्चित करना ठीक नहीं है।

शुक्लोत्तर युग की कुछ अन्य आलोचना पद्धतियाँ

शुक्लोत्तर युग में हमें कुछ निम्नलिखित कोटि की और आलोचना पद्धतियाँ भी प्रचलित दिखाई पड़ती हैं। इनमें से कुछ तो शुक्ल युग से पूर्व से ही चली जा रही हैं। उनका विकास भर शुक्लोत्तर युग में हुआ है, और कुछ शुक्लोत्तर युग में ही विकसित हुई हैं। संक्षेप में वे इस प्रकार हैं—

१. विश्लेषणात्मक आलोचनाएँ।
२. ऐतिहासिक आलोचनाएँ।
३. सैद्धान्तिक आलोचनाएँ।
४. अनुसंधानात्मक आलोचनाएँ।

विश्लेषणात्मक आलोचनाएँ—शुक्लोत्तर युग में कुछ ऐसी आलोचनाएँ लिखी गई हैं जिनमें अन्य तत्त्वों की अपेक्षा विश्लेषण को सर्वाधिक महत्त्व दिया गया है। इस कोटि की आलोचनाओं की अपनी कुछ निम्नलिखित विशेषताएँ हैं—

(क) इस कोटि के अन्तर्गत सभी प्रकार की समालोचनाएँ आ जाती हैं, चाहे वे व्याख्या-प्रधान, सौष्ठववादी, निर्णयात्मक, या प्रगतिवादी हों। इनमें से किसी भी कोटि में जब विश्लेषण को अन्य तत्त्वों की अपेक्षा अधिक महत्त्व दिया जाने लगता है, तब वह विश्लेषणात्मक हो जाती है।

(ख) विश्लेषणात्मक समीक्षाओं में हमें कवि के अन्तर्जगत और उसके चर्हिर्जगत दोनों की समान भाव से समीक्षा मिलती है।

(ग) विश्लेषणात्मक समीक्षा में विवेचन की वैज्ञानिक प्रक्रिया को ही अधिक महत्त्व दिया जाता है। यही कारण है कि इस प्रकार की आलोचनाएँ विद्याधियों के लिए अधिक उपयोगी होती हैं।

(घ) इस कोटि की आलोचनाओं का अपना एक अलग मानदण्ड होता है, जिसमें पाश्चात्य और प्राच्य दोनों प्रकार के प्रतिमानों का सामंजस्य पाया जाता है।

(ङ) इस कोटि की आलोचनाओं की भाषा, सरल, सुबोध और स्वाभाविक होती है। प्रपेणीयता इस कोटि की आलोचनाओं की सबसे बड़ी विशेषता होती है।

(च) इस प्रकार की आलोचनाएँ किसी कवि विशेष को अथवा कवि विशेष की रचना विशेष को लेकर लिखी जाती हैं।

हिन्दी के प्रमुख विश्लेषणात्मक आलोचना ग्रन्थ

हिन्दी में हमें विश्लेषणात्मक आलोचनाएँ प्रायः दो रूपों में मिलती हैं। एक छात्रोपयोगी सामान्य रचनाओं के रूप में, तथा दूसरे अनुसंधानात्मक प्रबन्धों के रूप में।

सामान्य कोटि की छात्रोपयोगी विश्लेषणात्मक आलोचनाएँ—इस कोटि की आलोचनाएँ अधिकतर हमें 'एक अध्ययन', 'एक परिचय', 'एक अनुशीलन', 'साधना' आदि के अभिधानों से मिलती हैं। इनमें एक अध्ययन नाम की आलोचनाओं की तो इधर भरमार हो गई है। कुछ प्रसिद्ध 'एक अध्ययन' इस प्रकार हैं—

'साकेत एक अध्ययन'—डॉ० नगेन्द्र, 'सूरदास एक अध्ययन', डॉ० रामरतन भटनागर, 'सूरदाम - आलोचनात्मक अध्ययन', परमेश्वर दीन वर्मा, 'विद्यापति : एक अध्ययन'—रामरतन भटनागर, 'मीरा - एक अध्ययन'—पद्मावती शबनम्, 'विहारी : एक अध्ययन'—रामरतन भटनागर, 'तुलसीदास एक अध्ययन'—रामरतन भटनागर, 'जायसी एक अध्ययन'—रामरतन भटनागर, 'केशवदास एक अध्ययन'—रामरतन भटनागर, 'कबीरदास एक अध्ययन'—रामरतन भटनागर, 'स्कन्दगुप्त : एक अध्ययन'—मुरलीधर बाजपेयी, 'स्कन्दगुप्त एक अध्ययन'—प्रेमनारायण टण्डन, 'चन्द्रगुप्त एक अध्ययन'—शम्भूनाथ पाण्डेय, 'ककाल एक अध्ययन'—राम खिलावन चौधरी, 'प्रेमाश्रम एक अध्ययन'—प्रेम नारायण टण्डन, 'कर्मभूमि : एक अध्ययन'—प्रेमनारायण टण्डन, 'सेवा-सदन एक अध्ययन'—रामखिलावन, 'गोदान एक अध्ययन'—प्रेमनारायण टण्डन, 'प्रसाद एक अध्ययन'—गोपीनाथ व्यक्ति, 'नूरजहाँ एक अध्ययन'—भगवतशरण उपाध्याय, 'प्रियप्रवास एक अध्ययन'—भवानीशकर द्विवेदी, 'पंचवटी एक अध्ययन'—लक्ष्मीनारायण टण्डन, 'गुजन एक अध्ययन'—वासुदेवनन्दन, 'कामायनी का सरल अध्ययन'—सत्यकाम विद्यालकार, 'निराला एक अध्ययन'—रामरतन भटनागर, 'प्रगतिवाद : एक अध्ययन'—धर्मवीर भारती।

इस प्रकार हम देखते हैं कि हिन्दी साहित्य के आलोचना-क्षेत्र में एक अध्ययनों की एक लम्बी-चौड़ी परम्परा चल पड़ी है। इन अध्ययनों के अतिरिक्त हमें विश्लेषणात्मक ढंग की आलोचना से सम्बन्धित कुछ सामान्य कोटि की परिचयात्मक आलोचनाएँ भी मिलती हैं। यह अधिकतर परीक्षार्थियों की दृष्टि में रखकर लिखी गई है।

सामान्य कोटि की परीक्षार्थियों के उपयोग की विश्लेषणात्मक पद्धति पर लिखी गई रचनाएँ—एक अध्ययनो के अतिरिक्त सामान्य स्तर की विश्लेषणात्मक रचनाएँ और भी कई रूपों में मिलती हैं। संक्षेप में इस कोटि की कुछ प्रमुख रचनाएँ इस प्रकार हैं—

‘उद्धव शतक परिशीलन’—अशोक कुमार सिंह, ‘पद्माकर की काव्य-साधना’—गंगाप्रसाद सिंह, ‘प्रेमचन्द : एक विवेचन’—इन्द्रनाथ मदान, ‘जयशंकर प्रसाद : चिन्तन और कला’—इन्द्रनाथ मदान, ‘मलिक मुहम्मद जायसी’—कमल कुल श्रेष्ठ, ‘गुप्तजी की यशोधरा’—कृष्णकुमार सिंह, ‘प्रसाद जी का चन्द्रगुप्त’—कृष्णकुमार, ‘प्रसाद जी का अजातशत्रु’—कृष्णकुमार, ‘दिनकर और उनका कुत्क्षेत्र’—कृष्णकुमार, ‘हरिऔध और उनका प्रिय-प्रवास’—कृष्ण कुमार, ‘केशव की काव्य कला’—कृष्ण शंकर शुक्ल, ‘विद्यापति का अमर काव्य’—गुणानन्द जुयाल, ‘कवि निराला और उनका काव्य-साहित्य’—गिरीशचन्द्र तिवारी, ‘सुमित्रा-नन्दन पन्त’—तारकनाथ वाली, ‘महादेवी वर्मा’—तारकनाथ वाली, ‘युगदृष्टा कबीर’—तारकनाथ वाली, ‘सेनापति और उनका काव्य’—दुर्गाशंकर मिश्र, ‘गुप्त-जी की यशोधरा’—धर्मेन्द्र ब्रह्मचारी।

ऐतिहासिक समीक्षा-पद्धति

जेम्स स्काट के मतानुसार इतिहास लेखन बहुत निम्न कोटि की समालोचना है। उसने लिखा है—‘साहित्य के इतिहासकार और आलोचनाकार में भेद स्थापित करना आवश्यक है। किसी साहित्यकार की उपलब्ध सामग्री के अनुसंधान कार्य और उसके मूल्यांकन में भेद है। साहित्य का इतिहास चाहे सकलन प्रामाणिकता के परीक्षण एवं टिप्पण का अमूल्य कार्य करे, किन्तु फिर भी प्रायः निम्न श्रेणी का आलोचक होता है। ठीक इसके विपरीत नीर-क्षीर विवेकी साहित्यालोचक में निम्न श्रेणी की ग्रन्थ राशि की परीक्षा वा विवेचना की न तो वृत्ति होती है और न वह उसके लिए श्रम ही करता है। फिर भी वह यदा-कदा साहित्य का श्रेष्ठ इतिहासकार होता है।’

—दि मेकिंग आफ लिटरेचर, पृ० २४-२५

मैं स्काट के उपर्युक्त मत से बिल्कुल सहमत नहीं हूँ। मेरी समझ में इतिहास-लेखन का कार्य साधारण समालोचक नहीं कर सकता। आचार्य शुक्ल ने इतिहास-लेखन के सम्बन्ध में लिखा है, “जब कि प्रत्येक देश का साहित्य वहाँ की जनता की चित्तवृत्ति का संक्षिप्त प्रतिबिम्ब होता है, तब यह निश्चित है कि जनता की चित्तवृत्ति के परिवर्तन के साथ-साथ साहित्य के स्वरूप में भी परिवर्तन होता चला जाता है। आदि से अन्त तक इन्हीं चित्तवृत्तियों की परम्परा को परखते हुए साहित्य परम्परा के साथ उनका सामंजस्य दिखाना ही साहित्य का इतिहास कहलाता है।”

—इतिहास, पृ० ५१

उपर्युक्त उद्धरण यही प्रमाणित करता है कि इतिहासकार का दायित्व सामान्य-आलोचक के दायित्व से कठिनतर होता है। सामान्य आलोचक को आलोचना का कसौटी सामने रखनी पड़ती है। उसका अनुसंधान और इतिहास विश्व होना

आवश्यक नहीं होता। किन्तु इतिहास-लेखक के लिए अन्वेषक और ऐतिहासिक दोनों ही होना उतना ही आवश्यक है जितना कि आलोचक होना। इस प्रकार साहित्य का इतिहास-लेखक, अनुसंधान-कर्त्ता, इतिहासज्ञ और समालोचक तीनों होता है। अतः स्पष्ट है कि इतिहास लेखक सामान्य आलोचक की अपेक्षा उच्चतर होता है।

यहाँ पर हम एक दूसरे भ्रम का निराकरण भी कर देना चाहते हैं। कुछ लोग कहते हैं कि साहित्य के इतिहास में व्यक्तियों की आलोचना नहीं होती और हो भी नहीं सकती। यह बात हडसन के निम्नलिखित शब्दों से प्रकट होती है—

✓ “किसी राष्ट्र का साहित्य केवल विविध प्रकार के उन ग्रन्थों का जो किसी विशेष काल में लिखे जाते हैं, सकलन मात्र नहीं होता, बल्कि वह विविध कालों के विकास का सापेक्षिक अध्ययन होता है, जिसमें उन कालों के राष्ट्रीय चरित्र की अभिव्यक्ति रहती है।”

—इन्ट्रोडक्शन टू दी स्टडी आफ लिटरेचर, पृ० ३२, लेखक हडसन

✓ टेन साहब का मत भी लगभग ऐसा ही है। उन्होंने लिखा है कि ऐसा देखने में आता है कि साहित्य की रचना केवल कल्पना या उत्तेजित मस्तिष्क की एकान्तिक सनक भर नहीं है। उसमें विशेष प्रकार के मस्तिष्क से सम्बन्धित आचारों-विचारों की अभिव्यक्ति रहती है।

—हिस्ट्री आफ इंग्लिश लिटरेचर, ले० टेन, भूमि का पृ० १

इन उद्धरणों से प्रकट है कि साहित्य के इतिहास प्रणयन में साहित्यकार के व्यक्तित्व की उपेक्षा नहीं की जा सकती। वास्तव में साहित्य का इतिहास उसी को कहते हैं जो विविध कालों में क्रम से विकसित होने वाली सांस्कृतिक प्रवृत्तियों के प्रकाश में युग विशेष के रचनाकारों के क्रमबद्ध विवरण प्रस्तुत करता है।

हिन्दी साहित्य के कुछ महत्त्वपूर्ण इतिहास ग्रन्थों का विवरण

- (१) इस्त्वादला लितेरात्यूर ऐदूइऐ हिन्दुस्तान—गासी हितासी।
- (२) भाषा काव्य-संग्रह—महेशदत्त शुक्ल।
- (३) शिवसिंह सरोज—शिवसिंह मंगर।
- (४) मार्टन वर्नाक्यूलर लिटरेचर ऑफ हिन्दुस्तान—ग्रियर्सन।
- (५) हिन्दी कोविद रक्तमाला—श्यामसुन्दरदास।
- (६) मिश्रबन्धु विनोद—मिश्रबन्धु।
- (७) नव रत्न—मिश्रबन्धु।
- (८) कविता कौमुदी—रामनरेश त्रिपाठी।
- (९) ए स्कैच ऑफ हिन्दी लिटरेचर—एडविन ग्रीन्स।
- (१०) ए हिस्ट्री ऑफ हिन्दी लिटरेचर—एफ० ए० के०।
- (११) हिन्दी साहित्य का इतिहास—आचार्य रामचन्द्र शुक्ल।
- (१२) हिन्दी साहित्य—डॉ० श्यामसुन्दरदास।

- (१३) हिन्दी भाषा और साहित्य का विकास—अयोध्यासिंह उपाध्याय 'हरिऔध' ।
- (१४) हिन्दी साहित्य का विवेचनात्मक इतिहास—डॉ० सूर्यकान्त शास्त्री ।
- (१५) हिन्दी साहित्य का इतिहास—रमाशंकर शुक्ल, 'रसाल' ।
- (१६) साहित्य की झुंकी—डॉ० सत्येन्द्र ।
- (१७) हिन्दी साहित्य—हजारीप्रसाद द्विवेदी ।
- (१८) हिन्दी भाषा और साहित्य का इतिहास—चतुरसेन शास्त्री ।
- (१९) हिन्दी भाषा और साहित्य—डा० उदयनारायण तिवारी ।
- (२०) राष्ट्रभाषा का इतिहास—किशोरीदास वाजपेयी ।
- (२१) हिन्दी साहित्य का उद्भव और विकास—डा० भगीरथ मिश्र ।
- (२२) हिन्दी साहित्य और उसकी प्रगति—विजयेन्द्र स्नातक ।
- (२३) हिन्दी साहित्य के विकास की रूपरेखा—रामअवध द्विवेदी ।

कुछ सामान्य कोटि के छात्रोपयोगी संक्षिप्त हिन्दी साहित्य के इतिहास ग्रन्थ

- (१) हिन्दी साहित्य की दार्शनिक पृष्ठभूमि—विशम्भरनाथ उपाध्याय ।
- (२) हिन्दी साहित्य परिचायिका—कृष्णदत्त गौड़ ।
- (३) हिन्दी साहित्य का विकास—कृष्णानन्द पन्त ।
- (४) हिन्दी साहित्य का सुबोध इतिहास—बाबू गुलाबराय ।
- (५) हिन्दी साहित्य का संक्षिप्त इतिहास—बाबू गुलाबराय ।
- (६) हिन्दी साहित्य का संक्षिप्त इतिहास—गोपालदास खन्ना ।
- (७) हिन्दी साहित्य का विवेचनात्मक इतिहास—देवीशरण रस्तोगी ।
- (८) हिन्दी साहित्य का सरल इतिहास—पद्मसिंह गर्मा 'कमलेश'
- (९) हिन्दी साहित्य—पन्नालाल, पट्टमलाल बरूही ।
- (१०) हिन्दी साहित्य और उसका इतिहास तथा उसका विकास—प्रेमलता अग्रवाल ।
- (११) हिन्दी साहित्य का परिचय—डॉ० भगवत स्वरूप मिश्र ।
- (१२) हिन्दी साहित्य का इतिहास—डॉ० रामकुमार वर्मा और त्रिलोकी-नारायण दीक्षित ।
- (१३) हिन्दी साहित्य—रामरतन भटनागर ।
- (१४) हिन्दी साहित्य का उद्भव और विकास—रामवहोरी शुक्ल ।
- (१५) हिन्दी साहित्य और साहित्यकार—सुधाकर पाण्डेय ।
- (१६) हिन्दी साहित्य का प्रामाणिक इतिहास—सूरजप्रसाद सिंह ।
- (१७) हिन्दी साहित्य की परम्परा—हसराम अग्रवाल ।
- (१८) हिन्दी साहित्य की प्रगति—क्षेमचन्द्र सुमन ।

यह सूची हुई उन इतिहास ग्रन्थों की जो हिन्दी साहित्य के सम्पूर्ण कालों को लेकर लिखे गए। अब हम कुछ काल विशेष पर लिखे गए इतिहास ग्रन्थों की भी थोड़ी सी चर्चा कर देना चाहते हैं। बहुत से विद्वानों ने हिन्दी साहित्य के किसी

काल विशेष को लेकर उसके इतिहास का अच्छा विवेचन किया है। उनका सक्षिप्त विवरण इस प्रकार है—

(क) आदि काल से सम्बन्धित इतिहास ग्रन्थ

- (१) हिन्दी साहित्य का आदि काल—डॉ० हजारी प्रकार द्विवेदी।
- (२) अपभ्रंश साहित्य—डॉ० हरवश कोछड़।
- (३) हिन्दी साहित्य के विकास में अपभ्रंश को योग—नामवरमिह।
- (४) सिद्ध साहित्य—धर्मवीर भारती।
- (५) नाथ सम्प्रदाय—आ० हजारीप्रसाद द्विवेदी।

(ख) वीरगाथा काल

- (१) हिन्दी वीर काव्य—टीकमसिंह तोमर।
- (२) वीर काव्य—उदयनारायण तिवारी।

(ग) सम्पूर्ण भक्ति काल के इतिहास को लेकर चलने वाली रचनाएँ

- (१) हिन्दी काव्य की भक्तिकालीन प्रवृत्तियाँ और उनके मूल श्रोत—सत्यदेव चतुर्वेदी।
- (२) हिन्दी भक्ति-काव्य—रामरतन भटनागर।
- (३) मध्यकालीन हिन्दी कवयित्रियाँ—सावित्री सिन्हा।

(घ) सन्त-काव्य पर लिखे गए इतिहास ग्रन्थ

- (१) हिन्दी-काव्य में निर्गुण सम्प्रदाय—डॉ० बह्दवाल।
- (२) हिन्दी की-निर्गुण काव्यधारा और उसकी दार्शनिक पृष्ठभूमि—डॉ० गोविन्द त्रिगुणायत।
- (३) सन्त दर्शन—त्रिलोकीनारायण दीक्षित।
- (४) उत्तरी भारत की सन्त परम्परा—आ० परशुराम चतुर्वेदी।
- (५) निर्गुण काव्य-दर्शन—सिद्धनाथ तिवारी।
- (६) हिन्दी को मराठी सन्तो की देन—विनयमोहन शर्मा।
- (७) सन्त-काव्य—परशुराम चतुर्वेदी।
- (८) मध्यकालीन धर्म-साधना—हजारीप्रसाद द्विवेदी।

(ङ) सूफी काव्यधारा से सम्बन्धित इतिहास ग्रन्थ

- (१) सूफीमत साधना और साहित्य—रामपूजन तिवारी।
- (२) भारतीय प्रेमाख्यान की परम्परा—परशुराम चतुर्वेदी।
- (३) प्रेमाख्यानक काव्य—कमल कुलश्रेष्ठ।

(च) राम काव्यधारा से सम्बन्धित इतिहास ग्रन्थ

- (१) राम-कथा का विकास—कामिल वुल्के।
- (२) राम काव्यधारा का रसिक सम्प्रदाय—डॉ० भगवती प्रसाद सिंह।

(छ) कृष्ण काव्यधारा से सम्बन्धित इतिहास ग्रन्थ

- (१) अष्टछाप और वल्लभ सम्प्रदाय—दीनदयाल गुप्त।

- (२) अष्टछाप—धीरेन्द्र वर्मा ।
- (३) राधा का क्रम विकास—शचिभूषण गुप्त ।

(ज) रीतिकाल से सम्बन्धित इतिहास ग्रन्थ

- (१) रीतिकाल की भूमिका—डा० नगेन्द्र ।
- (२) रीति-शृंगार—डा० नगेन्द्र ।
- (३) रीतिकालीन हिन्दी कविता—रामचन्द्र तिवारी ।
- (४) रीतिकालीन कविता और शृंगार रस का विवेचन ।
- (५) हिन्दी रीति-साहित्य—डा० भगीरथ मिश्र ।
- (६) हिन्दी रीतिकाल—श्रीमप्रकाश अग्रवाल ।

(झ) आधुनिक काल तथा उसकी विभिन्न प्रवृत्तियों से सम्बन्धित इतिहास ग्रन्थ

इस कोटि के ग्रन्थों को भी हम दो भागों में बाँट सकते हैं । एक तो वे जो सम्पूर्ण काल को लेकर चले हैं और दूसरे वे जो उसके किसी वाद विशेष पर प्रकाश डालते हैं ।

(अ) आधुनिक काल की समष्टिसूलक विवेचना करने वाले ग्रन्थ

- (१) आधुनिक साहित्य—नन्ददुलारे वाजपेयी ।
- (२) हिन्दी साहित्य बीसवीं शताब्दी—नन्ददुलारे वाजपेयी ।
- (३) नया साहित्य—नये प्रश्न—नन्ददुलारे वाजपेयी ।
- (४) आधुनिक हिन्दी साहित्य का इतिहास—कृष्णशंकर शुक्ल ।
- (५) आधुनिक हिन्दी साहित्य का विकास—डॉ० श्रीकृष्णलाल ।
- (६) आधुनिक हिन्दी साहित्य—प्रकाशचन्द्र गुप्त ।
- (७) नया हिन्दी साहित्य—प्रकाशचन्द्र गुप्त ।
- (८) आधुनिक हिन्दी साहित्य—भोलानाथ तिवारी ।
- (९) आधुनिक हिन्दी साहित्य—डॉ० लक्ष्मीसागर वाज्ज्येय ।
- (१०) आधुनिक हिन्दी साहित्य की भूमिका—लक्ष्मीसागर वाज्ज्येय ।
- (११) अर्द्ध-शताब्दी का इतिहास—विश्वनाथप्रसाद मिश्र ।
- (१२) आधुनिक हिन्दी साहित्य—विजयेन्द्र स्नातक ।
- (१३) आधुनिक साहित्य की परम्परा—विद्याभास्कर अरुण ।
- (१४) हिन्दी साहित्य के ८० वर्ष—शिवदानसिंह चौहान ।
- (१५) आधुनिक हिन्दी साहित्य—क्षेमचन्द्र सुमन ।
- (१६) नई समीक्षा—अमृतराय ।
- (१७) आधुनिक हिन्दी कविता की मुख्य प्रवृत्तियाँ—डॉ० नगेन्द्र ।
- (१८) नई कविता के प्रतिमान—लक्ष्मीकान्त वर्मा ।
- (१९) आधुनिक कविता की भाषा—ब्रजकिशोर चतुर्वेदी ।
- (२०) हिन्दी साहित्य की जनवादी परम्परा—प्रकाशचन्द्र गुप्त ।
- (२१) नई कविता—विशम्भर मानव ।
- (२२) आधुनिक काव्यधारा—कैसरीनारायण शुक्ल ।

(आ) आधुनिकवादों को लेकर चलने वाली रचनाएँ

- (१) हिन्दी साहित्य में विविधवाद—प्रेमनारायण शुक्ल ।
- (२) वाद समीक्षा—डा० कन्हैयालाल सहल ।
- (३) हिन्दी साहित्य के प्रमुख वाद और उनके प्रवर्तक—विशम्भरनाथ उपाध्याय ।
- (४) हिन्दी के दो प्रमुख वाद—प्रेमनारायण टण्डन ।

(इ) छायावाद और रहस्यवाद के ग्रन्थ

- (१) छायावाद—नामवरसिंह ।
- (२) हिन्दी काव्य में छायावाद—दीनानाथ शरण ।
- (३) छायावाद के गौरव चिह्न—क्षेम ।
- (४) छायावाद की काव्य-साधना—क्षेम ।
- (५) छायावाद तथा रहस्यवाद का रहस्य—धर्मेंद्र ब्रह्मचारी ।
- (६) छायावाद का पतन—डा० देवराज ।
- (७) हिन्दी काव्य में छायावाद—गंगाधर मिश्र ।
- (८) छायावाद और रहस्यवाद—गंगाप्रसाद ।
- (९) कल्पना और छायावाद—केदारनाथ सिंह ।
- (१०) छायावाद—रामरतन भटनागर ।
- (११) रहस्यवाद—रामरतन भटनागर ।
- (१२) कबीर और जायसी का रहस्यवाद—डॉ० गोविन्द त्रिगुणायत ।
- (१३) रहस्यवाद और हिन्दी कविता—बाबू गुलाबराय ।

(ई) प्रगतिवाद—

- (१) प्रगति और परम्परा—डॉ० रामविलास शर्मा ।
- (२) प्रगतिशील साहित्य की समस्याएँ—डॉ० रामविलास शर्मा ।
- (३) प्रगतिशील साहित्य के मापदण्ड—रागेय राघव ।
- (४) प्रगतिवादी समीक्षा—धर्मवीर भारती ।
- (५) प्रगतिवाद की रूपरेखा—मन्मथनाथ गुप्त ।
- (६) हिन्दी काव्य में प्रगतिवाद—विजयशंकर मल्ल ।
- (७) प्रगतिवाद की रूपरेखा—शिखरचन्द्र जैन ।
- (८) साहित्य में प्रगतिवाद—सोहनलाल ।

(उ) कुछ फुटकर रचनाएँ—

- (१) आदर्श और यथार्थ—पुरुषोत्तमलाल श्रीवास्तव ।
- (२) वक्रोक्ति और अभिव्यजनावेद—रामनरेश वर्मा ।
- (३) आधुनिक काव्य में निराशावाद—शम्भूनाथसिंह ।

(४) ऊपर हमने हिन्दी साहित्य के इतिहास से सम्बन्धित कुछ प्रमुख ग्रन्थों की सूची दी है । इनके अतिरिक्त और भी बहुत से ग्रन्थ उपलब्ध हैं । इन ग्रन्थों में

कुछ ग्रन्थ निश्चय ही बड़े महत्त्वपूर्ण हैं, कुछ मध्य स्तर के हैं, और कुछ बहुत निम्न स्तर के भी हैं। कुछ ग्रन्थों में इतिहास लेखन के सिद्धान्तों का अनुसरण किया गया है। कुछ यों ही विशृङ्खल ढग से लिख दिये गए हैं।

यहाँ पर स्थानाभाव के कारण उनकी आलोचना नहीं की जाती है।

सैद्धान्तिक समालोचना

इसी प्रसंग में हम सैद्धान्तिक आलोचना और उससे सम्बन्धित कुछ प्रमुख ग्रन्थों की चर्चा भी कर देना चाहते हैं। सैद्धान्तिक समालोचना के सिद्धान्त पक्ष का उद्घाटन हम पीछे कर आए हैं। यहाँ पर हमें केवल इतना ही कहना है कि इस दिशा में हिन्दी में कोई महत्त्वपूर्ण कार्य नहीं हो पाया है। केवल कुछ ही उच्चकोटि के ग्रन्थ देखने में आए हैं। उनके नाम क्रमशः इस प्रकार हैं—

- (१) साहित्यालोचन—श्यामसुन्दरदास।
- (२) सिद्धान्त और अध्ययन—बाबू गुलाबराय।
- (३) काव्य के रूप—बाबू गुलाबराय।
- (४) काव्य-दर्पण—रामधन मिश्र।
- (५) जीवन के तत्त्व और काव्य के सिद्धान्त—लक्ष्मीनारायण सुधाशु।
- (६) आलोचना, इतिहास तथा सिद्धान्त—के० पी० खत्री।
- (७) आलोचना के सिद्धान्त, साहित्य और समीक्षा—बाबू गुलाबराय-४।
- (८) समीक्षा-शास्त्र—दशरथ ओझा।
- (९) आधुनिक समीक्षा—डॉ० देवराज।
- (१०) साहित्य-समीक्षा—देवेन्द्रनाथ शर्मा।
- (११) साहित्यालोचन के सिद्धान्त—प्रभुनारायण।
- (१२) हिन्दी आलोचना के भिन्न श्रोत—प्रभुनारायण।
- (१३) हिन्दी आलोचना का उद्भव और विकास—डॉ० भगवतस्वरूप।
- (१४) साहित्यालोचन—भारतभूषण सरोज।
- (१५) आलोचनाशास्त्र—मोहनवल्लभ पन्त।
- (१६) आलोचना और आलोचक—डॉ० मोहनलाल।
- (१७) आलोचनादर्श—रमार्शंकर शुक्ल रसाल।
- (१८) समीक्षा और आदर्श—रांगेय राघव।
- (१९) समीक्षा शास्त्र—डॉ० रामकुमार वर्मा।
- (२०) पाश्चात्य साहित्यालोचन के सिद्धान्त—लीलाधर।
- (२१) समीक्षा के सिद्धान्त—डॉ० सत्येन्द्र।

ऊपर जिन ग्रन्थों की चर्चा की गई है वे अधिकतर समष्टि रूप से आलोचना के सिद्धान्तों का निर्देश करने के लिए दिये गए हैं। उपर्युक्त ग्रन्थों में केवल दो-चार ग्रन्थ ही ऐसे हैं जिन्हें हम उच्चकोटि का ग्रन्थ मानने के लिए बाध्य होते हैं। अधिकांश ग्रन्थ सामान्य कोटि के हैं और विद्यार्थियों के उपयोग के लिए लिखे गए हैं।

उपर्युक्त ग्रन्थों के अतिरिक्त कुछ ऐसे भी महत्त्वपूर्ण ग्रन्थ प्रकाशित हुए हैं

जिनका सम्बन्ध शुद्ध भारतीय समीक्षा शास्त्र से है। इस दिशा में आचार्य बलदेव उपाध्याय और डॉ० नगेन्द्र ने सराहनीय कार्य किया है। बलदेव उपाध्याय का 'भारतीय साहित्य-शास्त्र' और डॉ० नगेन्द्र का 'भारतीय काव्य-शास्त्र की भूमिका' तथा 'भारतीय काव्य-शास्त्र की परम्परा' शीर्षक ग्रन्थ बहुत उच्चकोटि के हैं। इनके अतिरिक्त इधर संस्कृत काव्य-शास्त्र के मूल ग्रन्थों के हिन्दी अनुवाद की भी अच्छी प्रगति हुई है और कई महत्त्वपूर्ण अनुवाद प्रकाशित हुए हैं। इस दिशा में आचार्य विशेश्वर ने अच्छा कार्य किया है। उन्होंने 'हिन्दी काव्यालंकार सूत्र-वृत्ति', 'ध्वन्यालोक', 'वक्रोक्ति जीवित' आदि के सुन्दर अनुवाद प्रकाशित किए हैं। उन पर लिखी गई डॉ० नगेन्द्र की भूमिकाएँ भी अपना एक विशिष्ट महत्त्व रखती हैं। इसके अतिरिक्त साहित्य-दर्पण, काव्यप्रकाश, काव्यादर्श आदि के भी हिन्दी अनुवाद प्रकाशित हो गए हैं। इधर भोलाशंकर व्यास ने रसगंगाधर और कुवलयानन्द नामक शास्त्रीय ग्रन्थों का अनुवाद करके हिन्दी की बड़ी सेवा की है। इस प्रसंग में हम कुछ उच्चकोटि के और छात्रोपयोगी रस अलंकार और पिंगल-सम्बन्धी ग्रन्थों की भी चर्चा कर देना चाहते हैं। रस विवेचन क्षेत्र में आचार्य शुक्ल लिखित 'रस-मीमांसा', हरिऔध लिखित 'रस कलश', कन्हैयालाल पोद्दार लिखित 'रस मजरी', हरिश्चकर शर्मा प्रणीत 'रस रत्नाकर', और बाबू गुलाबराय कृत 'नव रस' विशेष उल्लेखनीय हैं। उच्च कोटि के अलंकार ग्रन्थों में कन्हैयालाल पोद्दार लिखित 'अलंकार मजरी', आचार्य रसाल रचित 'अलंकार पीयूष', लाला भगवान्दीन प्रणीत 'अलंकार मजूषा', विशेष उपयोगी सिद्ध हो सकते हैं। पिंगल के ग्रन्थों में रामनरेश त्रिपाठी कृत 'हिन्दी पद्य रचना', अवध उपाध्याय रचित 'नवीन पिंगल', रघुनन्दन शास्त्री लिखित 'छन्द प्रकाश', विशेष रूप से देखे जा सकते हैं। पिंगल, अलंकार और रस से सम्बन्धित कुछ ऐसे भी ग्रन्थ लिखे गए हैं जो विद्यार्थियों के पाठ्यक्रम को दृष्टि में रखकर लिखे गए हैं। इनमें विश्वनाथप्रसाद लिखित 'काव्याग कौमुदी', तथा रामबहोरी शुक्ल लिखित 'काव्य-प्रदीप' दृष्टव्य हैं।

अनुसधानात्मक आलोचना

अनुसधानात्मक आलोचना हमें दो रूपों में मिलती है अनुसधानात्मक निबन्धों के रूप में, और दूसरे अनुसधानात्मक प्रबन्धों के रूप में। यहाँ पर हम अनुसधानात्मक प्रबन्धों पर विचार करेंगे। यह अनुसधानात्मक प्रबन्ध अधिकतर पी-एच० डी० या डी० लिट० की उपाधि के प्राप्त्यर्थ लिखे जा रहे हैं। पंडित प्रशुराम चतुर्वेदी जैसे कुछ निष्काम साहित्य-सेवी बिना किसी उपाधि की लालसा और लोभ के ही उच्च कोटि के अनुसधानात्मक प्रबन्ध लिखने में लगे हुए हैं।

अनुसधानात्मक प्रबन्धों का अपना अलग स्वरूप है। उसकी अपनी अलग विशेषताएँ हैं। यहाँ पर उनका विस्तार से निर्देश नहीं किया जा सकता। उसके ऊपर मैं एक स्वतन्त्र ग्रन्थ लिख रहा हूँ, किन्तु फिर भी यहाँ संक्षेप में उसकी लेखन-कला के सम्बन्ध में दो-चार आवश्यक बातें निर्दिष्ट की जा रही हैं।

प्रत्येक अनुसधानात्मक प्रबन्ध रचना के ६ चरण होते हैं—(१) विषय का

चुनाव, (२) रूपरेखा-निर्माण, (३) सामग्री-सचयन, (४) प्रथम बार लिखना, (५) द्वितीय बार लिखना, तथा (६) अन्तिम रूप देना ।

(१) विषय का चुनाव—अनुसंधानात्मक प्रबन्धों के सम्बन्ध में सबसे पहली आवश्यक बात होती है उपयुक्त विषय का चुनाव । अनुसंधान के अनुरूप विषय चुनाव थोड़ा कठिन होता है । अनुसंधानोपयुक्त विषय चुनते समय कुछ विशेष बातों पर ध्यान देना चाहिए । अनुसंधान के उपयुक्त वह विषय होता है जिसके सम्बन्ध में पर्याप्त सामग्री उपलब्ध हो, किन्तु किन्हीं कारणों से उपेक्षित होने के कारण अज्ञात पड़ी हो । दूसरी आवश्यक बात है विषय की उपयोगिता और गम्भीरता । अनुसंधान का विषय यदि उपयोगी और गम्भीर है तो और भी अच्छा है । जिस विषय के अनुसंधान से व्यष्टि और समष्टि का अधिक से अधिक ज्ञानवर्द्धन हो वह विषय उतना ही अच्छा समझना चाहिए । ऐसे विषयों पर भी अनुसंधान हो सकता है जिनसे सम्बन्धित सामग्री का पूर्ववर्ती विद्वानों द्वारा पर्याप्त अन्वेषण और उपयोग किया जा चुका है किन्तु उपयुक्त और सही व्याख्या नहीं हो पाई है । ऐसे विषयों में अनुसंधानकर्त्ता की व्याख्यात्मक प्रतिभा का अच्छा प्रदर्शन हो सकता है । किन्तु इस प्रकार के विषयों को लेकर चलने की क्षमता साधारण कोटि के अनुसंधानकर्त्ताओं में कम होती है । विशेष प्रतिभाशाली विद्वान् ही इस दिशा में सफल होते देखे जाते हैं । पुराने विषय की नवीन व्याख्या प्रस्तुत करते समय पुरानी व्याख्या का खण्डन भी अनुसंधानकर्त्ता को करना चाहिए । खण्डन के बिना कोई मण्डन पूर्ण नहीं होता । मण्डन के लिए आवश्यक सामग्री को भी पहले से ही खोज लेना चाहिए क्योंकि कभी-कभी ऐसा होता है कि पुनर्व्याख्या के लिए जिन प्रमाणों की आवश्यकता होती है, उनसे सम्बन्धित सामग्री नहीं मिल पाती है और विषय अधूरा-सा ही रह जाता है । विवश होकर अनुसंधानकर्त्ता को वह विषय अपूर्ण ही छोड़ना पड़ जाता है ।

विषय चुनते समय एक बात और ध्यान में रखनी चाहिए । अनुसंधान का विषय न तो बहुत बड़ा और व्यापक होना चाहिए और न बहुत क्षुद्र और सकुचित ही । बहुत व्यापक विषय लेने से प्रबन्ध के अधिक विस्तृत हो जाने और गहराई तक न पहुँच पाने की आशंका बनी रहती है । इसी प्रकार क्षुद्र और सकुचित विषय चुनने से भी कभी-कभी अनुसंधानकर्त्ता को बहुत सी आवश्यक कठिनाइयों का सामना करना पड़ जाता है । उसे प्रबन्ध को विस्तृत करने के लिए अप्रासंगिक पृष्ठभूमि या परवर्ती प्रभाव आदि का अनावश्यक विस्तार करना पड़ता है । जिससे प्रबन्ध का सौन्दर्य क्षीण हो जाता है ।

इस प्रकार अनुसंधानोपयुक्त विषय चुनते समय अनुसंधानकर्त्ता को बड़ी विवेक-बुद्धि से कार्य लेना पड़ता है । इस प्रकार की बुद्धि अनुसंधानकर्त्ताओं एवं विद्यार्थियों में प्रारम्भ में बहुत कम पाई जाती है । अतएव उन्हें सदैव ही विषय का चुनाव करते समय अपनी रुचि के अनुरूप कई विषयों को लेजाकर किसी अधिकारी, अनुसंधान कार्य निर्देशक तथा विद्वान से परामर्श लेनी चाहिए । जिस विषय को वह उचित

समझे अनुसंधित्सु को उसी पर कार्य करना चाहिए। अनुसंधान कार्य की बहुत बड़ी सफलता विषय के औचित्य पर निर्भर रहती है।

(२) रूपरेखा-निर्माण—विषय का चुनाव हो जाने पर उसकी रूपरेखा तैयार करना भी आवश्यक होता है। किन्तु रूपरेखा तैयार करना भी बहुत सरल कार्य नहीं है, रूपरेखा तैयार करते समय अनुसंधित्सु को निम्नलिखित बातों पर ध्यान देना चाहिए।

(क) विषय के किसी विशेषज्ञ अथवा किसी अन्य उच्चकोटि के विद्वान् के पास जाकर विषय से सम्बन्धित ग्रन्थों की एक सूची तैयार कर लेनी चाहिए। उनमें से भी उसकी परामर्श के अनुरूप कुछ विशेष ग्रन्थों को एक बार ध्यान से पढ़ लेना चाहिए।

(ख) रूपरेखा बनाते समय समकक्ष प्रबन्ध, जो उपाधि के लिए प्रस्तुत किए जा चुके हैं, अवश्य सामने रख लेना चाहिए। उनकी शैली का आश्रय लेते हुए अपनी प्रतिभा की पुट देकर अपने विषय की रूपरेखा तैयार करनी चाहिए। इस प्रकार जब रूपरेखा तैयार हो जावे तो किसी सुयोग्य अनुसंधान कार्य-निर्देशक को दिखला कर उसमें उचित और आवश्यक परिष्कार कर लेने चाहिए।

(३) सामग्री-संवयन—रूपरेखा के तैयार हो जाने पर तथा विश्वविद्यालय द्वारा उसके स्वीकृत किये जा चुकने पर अनुसंधित्सु को सामग्री एकत्र करने का प्रयास करना चाहिए। सामग्री-चयन भी कई प्रकार से और कई रूपों में किया जाता है। कुछ सामग्री ऐसी होती है जो पुस्तकालयों से उपलब्ध होती है, कुछ ऐसी होती है जो विशेष व्यक्तियों से उपलब्ध होता है, तथा कुछ ऐसी होती है जो विशेष स्थानों से प्राप्त होती है। अनुसंधित्सु को सबसे पहले सामग्री के इन श्रोतों की एक सूची अनेकानेक विद्वानों से मिलकर समुचित रूप से तैयार कर लेनी चाहिए। फिर उन पुस्तकालयों, व्यक्तियों या स्थानों में जाकर अज्ञात सामग्री की खोज करनी चाहिए और उनकी प्रामाणिकता भी निश्चित कर लेनी चाहिए। यदि सामग्री प्रामाणिक हो तो उसकी सम्पूर्ण रूपरेखा बना लेनी चाहिए।

पुनश्च उसे अपने निर्देशक को दिखा देना चाहिए और आवश्यक विचार-विनियम करके यदि किन्हीं सशोधनों की आवश्यकता हो, उन्हें कर लेना चाहिए। उस रूपरेखा के अनुरूप फिर अपना कार्य प्रारम्भ करना चाहिए। पहले विषय से सम्बन्धित मूल सामग्री के एकत्रीकरण में सलग्न होना चाहिए। जब सब व्यक्तियों और स्थानों से मूल सामग्री उपलब्ध हो जावे तो फिर उसकी एक सूची बना डालनी चाहिए। उस सूची में निम्नलिखित बातें स्पष्ट होनी चाहिए।

(अ) वह सामग्री कहाँ से और किस व्यक्ति से प्राप्त हुई? (आ) उस सामग्री की क्या रूपरेखा है? (इ) उसके सम्बन्ध में विद्वानों की क्या धारणाएँ हैं? (ई) उसकी क्या विशेषताएँ हैं? इसके अतिरिक्त एक सूची उस मूल सामग्री की भी तैयार करनी चाहिए जो किन्हीं विशेष स्थानों अथवा व्यक्तियों तक सीमित है तथा अनुसंधित्सु को किसी भी प्रकार उपलब्ध नहीं हो पाई है। उस सामग्री की भी

उपयुक्त ढग पर एक विवरणात्मक तालिका बना लेनी चाहिए। मूल सामग्री का जब इस प्रकार विवरण तैयार हो जावे तो फिर विषय से सम्बन्धित अन्य परिचयात्मक और आलोचनात्मक ग्रन्थों के अध्ययन में लगना चाहिए। इन ग्रन्थों का अध्ययन करते समय अनुसंधित्य कई क्रमों का अनुसरण कर सकता है। अधिक अच्छा क्रम हमारी समझ में इस प्रकार होगा—जब एक पुस्तक पढ़ना प्रारम्भ किया जावे तो सबसे पहले उस पुस्तक का नाम, लेखक, संस्करण तथा उसकी विषयानुक्रमिका पूरी तौर से उतार लेनी चाहिए। तत्पश्चात् उस पुस्तक का अध्ययन प्रारम्भ करना चाहिए। अपनी नोटबुक में प्रत्येक पृष्ठ की पृष्ठ संख्या देते हुए उसमें जो कुछ भी आवश्यक सामग्री उपलब्ध होती है, उसे उतार लेना चाहिए। जिस नोटबुक पर यह सामग्री उतारी जावे उसमें सदैव एक कार्बन कापी भी तैयार करते रहना चाहिए। अर्थात् दो पृष्ठों का एक पृष्ठ बनाकर बीच में कार्बन रखकर ही नोट्स उतारे जावें। प्रत्येक अवतरण के बीच में दो पक्तियों का स्थान छोड़ देना चाहिए। इस कार्य के लिए फुलस्केप पृष्ठ अधिक अच्छे रहते हैं। इस क्रम से सम्पूर्ण आवश्यक पुस्तकों का अध्ययन कर डालना चाहिए। जब सहायक पुस्तकों का अध्ययन समाप्त हो जाय तो फिर अपने बनाए हुए नोट्स की एक प्रति को अलग करके उसको जिल्द में बँधवा देना चाहिए। कार्बन प्रति को लेकर प्रत्येक अध्याय के अन्तर्गत आने वाले शीर्षक और उपशीर्षकों के अनुरूप बाँटते जाने चाहिए। ऐसा कदापि नहीं होना चाहिए कि थीसिस की रूपरेखा के प्रत्येक अध्याय के प्रत्येक शीर्षक से सम्बन्धित सामग्री एक स्थल पर हो जावे, पहले उसे वर्णन-क्रम से सँजो लेना चाहिए। फिर थीसिस को लिखने का प्रयास करना चाहिए।

(४) थीसिस का प्रथम बार लेखन—जब समस्त सहायक ग्रन्थों का अध्ययन समाप्त हो जाय, तो फिर मूल ग्रन्थों का अध्ययन प्रारम्भ करना चाहिए। मूल ग्रन्थों में आए हुए आवश्यक उद्धरण भी सहायक ग्रन्थों के ढग पर उतार लेने चाहिए। उन्हीं के सदृश पहली प्रति को जिल्द में बँधवा लेना चाहिए और दूसरी प्रति को उसी ढग पर शीर्षकों के अनुरूप काट-काट कर वर्गीकृत कर लेना चाहिए। इस प्रकार सहायक ग्रन्थों और मूल ग्रन्थों की सामग्री अध्यायों, शीर्षकों और उपशीर्षकों में बाँट जावेगी। एक-एक शीर्षक की सामग्री एक-एक स्वतन्त्र जिल्द में कर लेनी चाहिए। यह कार्य समाप्त हो जाने पर थीसिस को पहली बार लिखने का प्रयास करना चाहिए। प्रथम अध्याय को सर्वप्रथम लिखना चाहिए। प्रथम अध्याय के लिखने के लिए उपयुक्त सामग्री के अतिरिक्त और जिस सामग्री की आवश्यकता अनुभव होती है, उसको भी समेटकर इस प्रकार लिखना चाहिए कि सहायक ग्रन्थों के समस्त खण्डनात्मक और मण्डनात्मक विचार-बिन्दु एवं उद्धरण तथा मूल ग्रन्थों के समस्त आवश्यक उद्धरण उस लेखन में अवश्य स्थान पा जावें। साथ ही उनका स्पष्टीकरण भी हो जाय। ऐसा करने में प्रायः अधिक विस्तार हो जाता है। उस विस्तार से डरना नहीं चाहिए। प्रथम बार लेखन में लेखक का सबसे आवश्यक कार्य यही होता है कि वह अपने लेखन में सम्पूर्ण सामग्री का पूरा-पूरा उपयोग कर ले।

इस प्रकार जब एक अध्याय या एक शीर्षक लिख जावे तो फिर उसके सम्बन्ध में अपने निर्देशक से विचार-विनिमय करना चाहिए।

यदि निर्देशक महोदय उसे देखकर आवश्यक सुझाव देने की कृपा कर सकें तो और भी अच्छा है। जो सुझाव निर्देशक के द्वारा प्राप्त हो उन्हें हाशिये पर नोट कर लेना चाहिए। इसी प्रकार सब अध्यायों को लिखने का प्रयत्न करना चाहिए। इस स्थिति में ही लेखक को अपनी रूपरेखा में आवश्यक परिवर्तन करने का भी प्रयास करना चाहिए। किन्तु परिवर्तन निर्देशक की अनुमति और विषय प्रतिपादन की अपेक्षा के अनुरूप ही किए जाने चाहिए। इस प्रकार एक बार सम्पूर्ण थीसिस लिख डालनी चाहिए। जब प्रथम बार का लेखन समाप्त हो जावे और निर्देशक महोदय के सम्पूर्ण रचना के सम्बन्ध में आवश्यक सुझाव प्राप्त हो जावें तो फिर रचना का एक दो बार स्वयं मनोयोग के साथ अध्ययन करना चाहिए और उसमें कुछ नई सामग्री, जिसका पता अनुसंधित्सु को बाद में लगा है, का भी हाशिये पर उल्लेख करते जाना चाहिए। यदि कोई सुयोग्य विद्वान् समीप में हो तो उनसे भी सारी रचना दिखलाकर के विचार-विनिमय कर लेना चाहिए और वे जो सुझाव दें, उनको भी हाशिये पर नोट कर लेना चाहिए। इस प्रकार प्रथम बार का लेखन समाप्त हो जाता है। प्रथम बार के इस लेखन में प्रायः थीसिस की रूपरेखा १,००० पृष्ठों तक भी पहुँच सकती है। किन्तु इस विस्तार से भयभीत नहीं होना चाहिए। इसका आवश्यक मर्यादन और मार्जन द्वितीय बार के लेखन में स्वयमेव हो जाता है।

(५) थीसिस का दूसरी बार लिखना—थीसिस को दूसरी बार लिखते समय आवश्यकतानुरूप इस प्रकार लिखने का प्रयास करना चाहिए कि उसका आकार भी छोटा होता चले और सम्पूर्ण सामग्री भी समाविष्ट हो जावे और निर्देशक के सभी सुझावों के अनुरूप, संवर्द्धन, मार्जन और मर्यादन भी होता चले। इस प्रकार १,००० पृष्ठों की रचना को लगभग ५०० पृष्ठों में समेटने का प्रयास करना चाहिए। ५०० पृष्ठ भी केवल विस्तृत विषय से सम्बन्धित थीसिस में होने चाहिए। थीसिस का विषय यदि संकुचित हो तो ४००-४५० पृष्ठ ही पर्याप्त हो जाते हैं। जब इस प्रकार थीसिस दूसरी बार लिखा जावे तो फिर विषय के मर्मज्ञ और विशेषज्ञ विद्वानों से उसे देखने की प्रार्थना करनी चाहिए। इस अवस्था में अनुसंधित्सु को काफी ठोकरें भी खानी पड़ सकती हैं। क्योंकि उसका कार्य विद्वानों की कृपा पर ही अवलम्बित रहता है। विद्वानों की कृपा-लाभ के लिए उसे अत्यधिक विनम्र, श्रद्धालु और सेवा-परायण बनना पड़ेगा। अनेक बार प्रार्थना करने पर भी हो सकता है कि विद्वान् इतनी विस्तृत रचना को आद्योपान्त देखकर आवश्यक सुझाव देने से इनकार भी कर दें। किन्तु अनुसंधित्सु को निराश नहीं होना चाहिए। एक विद्वान् के द्वारा ठुकराए जाने पर दूसरे विद्वान् से प्रार्थना करनी चाहिए। हो सकता है वह अधिक उदारचेता निकले। इस प्रकार कम से कम तीन विद्वानों की सम्मतियाँ और सुझावों को प्राप्त करके यथास्थान नोट कर लेना चाहिए।

(६) थीसिस को अन्तिम रूप देना—जब विशेषज्ञ विद्वानों की सम्मतियाँ और सुझाव प्राप्त हो जावे तो फिर उनके अनुरूप अपनी रचना में लेखक को सस्कार कर डालने चाहिए और फिर उसकी स्वच्छ और शुद्ध एक ऐसी प्रति तैयार करनी चाहिए जिसमें एक भी अशुद्धि न हो, एक शब्द भी अस्पष्ट लिखा हुआ न हो, कोई सन्दर्भ ऊटपटाँग न लिखा हो, सन्दर्भों के लिए हमारी समझ में ऐसा क्रम रखना चाहिए कि एक अध्याय में एक से लेकर आवश्यक सत्या का उपयोग करना चाहिए। प्रत्येक पृष्ठ की सामग्री से सम्बन्धित सन्दर्भ उस पृष्ठ के फुटनोट पृथक्-पृथक् रूप से निरपेक्ष भाव से अलग कर देना चाहिए। इस प्रकार प्रत्येक पृष्ठ के फुटनोट उसी पृष्ठ पर आ जायेंगे। ऐसा देखा जाता है कि बहुत प्रयत्न करने पर भी टाइपिस्ट की असावधानी से एक पृष्ठ का फुटनोट विवश होकर दूसरे पृष्ठ पर लिखना पड़ता है। ऐसी अवस्था में यदि सम्पूर्ण अध्याय के फुटनोटों की सख्या क्रमिक न होगी, प्रत्येक पृष्ठ के सन्दर्भों की सख्या अलग-अलग होगी तो अनर्थ हो सकता है। अतएव इन छोटी-छोटी बातों पर विशेष ध्यान रखना चाहिए। टाइप के लिए जितनी शुद्ध प्रति दी जावेगी, टाइप उतना ही अच्छा हो सकेगा। थीसिस को सब लोग टाइप नहीं कर सकते। इसके लिए कुछ विशेष टाइपिस्ट होते हैं, जो स्वयं हिन्दी सस्कृत का अच्छा ज्ञान रखते हैं। लखनऊ, बनारस, इलाहाबाद आदि नगरों में इस प्रकार के व्यक्ति सरलता से मिल जाते हैं।

थीसिस की शैली—अन्त में थीसिस की शैली के सम्बन्ध में दो शब्द और लिख देना चाहता हूँ। थीसिस की शैली विग्लेपणात्मक, विवेचनात्मक और अनुसधानात्मक होती है। उसकी भाषा सरल, स्वाभाविक, साहित्यिक और प्रमाद-गुण सम्पन्न होनी चाहिए। तभी वह प्रभावपूर्ण हो सकेगी।

सन् १९५७ तक की हिन्दी थीसिसों का क्रमिक विवरण

लन्दन विश्वविद्यालय

१९१८	जे० एन० कारपेण्टर	तुलसीदास का धर्म-दर्शन	डी० डी०
१९३०	मोहिउद्दीन कादरी	हिन्दुस्तानी ध्वनियों का अनुसधान	पी-एच० डी०
१९३१	एम० ई० के०	कबीर तथा उनके अनुयायी	"
१९४१	लक्ष्मीधर	मलिक मुहम्मद जायसी-कृत पद्यावत	"
		का सम्पादन और अनुवाद	"
१९४६	हरिश्चन्द्रराय	हिन्दी साहित्य में महाकाव्य	"
१९५०	विश्वनाथप्रसाद	भोजपुरी ध्वनियों और ध्वनि-प्रक्रिया का अध्ययन	"

कोनिन्सवर्ग विश्वविद्यालय

१९४६	जनार्दन मिश्र	सूरदास का धार्मिक काव्य	पी-एच० डी०
------	---------------	-------------------------	------------

पेरिस विश्वविद्यालय

१९३५ धीरेन्द्र वर्मा

ब्रजभाषा

डी० लिट्०

भारतीय विश्वविद्यालय

प्रयाग विश्वविद्यालय

✱

१९३१	बाबूराम सक्सेना	अवधी का विकास	डी० लिट्०
१९३७	रमाशंकर शुक्ल 'रसाल'	हिन्दी काव्य-शास्त्र का विकास	"
१९४०	लक्ष्मीसागर वाष्णैय	आधुनिक हिन्दी साहित्य	डी० फिल्
१९४०	माताप्रसाद गुप्त	तुलसीदास—जीवनी और कृतियों का समालोचनात्मक अध्ययन	"
१९४१	श्री कृष्णलाल	हिन्दी साहित्य का विकास	डी० फिल्०
१९४२	जानकीनाथ सिंह	हिन्दी छन्दशास्त्र	"
१९४३	छैलबिहारी गुप्त 'राकेश'	मनोविज्ञान के प्रकाश में रस सिद्धान्त का समालोचनात्मक अध्ययन	"
१९४४	दीनदयाल गुप्त	हिन्दी के अष्टछाप कवियों का अध्ययन ।	डी० लिट्०
१९४५	ब्रजेश्वर वर्मा	सूरदास	डी० फिल्०
१९४५	हरदेव बाहरी	हिन्दी अर्थ विचार	डी० लिट्०
१९४६	लक्ष्मीसागर वाष्णैय	हिन्दी-साहित्य और उसकी सांस्कृतिक भूमिका	"
१९४६	ब्रजमोहन गुप्त	हिन्दी काव्य में रहस्यवादी प्रवृत्तियाँ	डी० फिल्०
१९४७	पृथ्वीनाथ कमल कुलश्रेष्ठ	हिन्दी प्रेमालयानक काव्य	"
१९४७	आनन्दप्रकाश माथुर	सोलहवीं और सत्रहवीं शताब्दियों की अवस्था का हिन्दी साहित्य के आधार पर अध्ययन । अंग्रेजी विभाग	"
१९४८	रघुवशसहाय वर्मा	हिन्दी साहित्य के भक्ति और रीति-काव्यों में प्रकृति और काव्य	"
१९४८	जयकान्त मिश्र	मैथिली साहित्य का संक्षिप्त इतिहास आदिकाल से लेकर वर्तमान समय तक	"
१९४८	रामरतन भटनागर	हिन्दी समाचारपत्रों का इतिहास	"
१९४९	शीलवती मिश्र	हिन्दी सन्तो पर वेदान्त पद्धतियों के ऋण (दर्शन)	"
१९४९	कामिल वुल्के	रामकथा—उत्पत्ति और विकास	"
१९४९	शैलकुमारी माथुर	आधुनिक हिन्दी काव्य में नारी-भावना	"

१९५०	विश्वनाथ मिश्र	अग्रेजी का हिन्दी भाषा और साहित्य पर प्रभाव ।	डी० फिल्०
१९५१	हरिहरप्रसाद गुप्त	आजमगढ जिले की फूलपुर तहसील के आधार पर भारतीय मोद्योग सम्बन्धी शब्दावली का अध्ययन ।	”
१९५२	रामसिंह तोमर	प्राकृत अपभ्रंश का साहित्य और उसका हिन्दी साहित्य पर प्रभाव ।	”
१९५२	टीकमसिंह तोमर	हिन्दी वीरकाव्य ।	”
१९५२	भोलानाथ	हिन्दी साहित्य ।	”
१९५२	विद्याभूषण विभु ।	उत्तर प्रदेश के हिन्दू पुरुषों के नामों का अध्ययन ।	”
१९५२	लक्ष्मीनारायणलाल	हिन्दी कहानियों का उद्भव और विकास ।	”
१९५२	छैलविहारी राकेश गुप्त	नायक नायिका भेद ।	डी० लिट्०
१९५३	सत्यव्रत सिन्हा	भोजपुरी लोक गाथा ।	डी० फिल्०
१९५३	धर्मवीर भारती	सिद्ध साहित्य ।	”
१९५३	जगदीश गुप्त	हिन्दी और गुजराती कृष्ण काव्य का तुलनात्मक अध्ययन ।	”
१९५५	रतनकुमारी	हिन्दी और बंगला वैष्णव कवियों का तुलनात्मक अध्ययन ।	”
१९५६	भोलानाथ तिवारी	हिन्दी रीति साहित्य ।	”
१९५७	पारसनाथ तिवारी	कबीर का पाठ ।	”
१९५७	ऊषा पाण्डेय	मध्यकालीन काव्य में नारी भावना	”
१९५७	शशि अग्रवाल	हिन्दी कृष्ण भक्ति साहित्य पर पौराणिक प्रभाव ।	”
१९५७	जगदीशप्रसाद श्रीवास्तव	डिगल साहित्य ।	”

लखनऊ विश्वविद्यालय

१९४६	उदयमानसिंह	महावीरप्रसाद द्विवेदी और उनका युग ।	पी-एच० डी०
१९४७	भगीरथ मिश्र	हिन्दी काव्य शास्त्र का इतिहास ।	”
१९४८	त्रिलोकीनारायण दीक्षित ।	मल्लकदास ।	”
१९४९	सरजूप्रसाद अग्रवाल	अकबरी दरबार के हिन्दी कवि ।	”
१९५०	हीरालाल दीक्षित	आचार्य केशवदास—एक अध्ययन ।	”
१९५१	हरिकान्त श्रीवास्तव	हिन्दी प्रेमाख्यानकार ।	”
१९५२	पुत्तूलाल शुक्ल	आधुनिक हिन्दी काव्य में छन्द ।	”
१९५२	नारायणदास खन्ना	आचार्य मिखारीदास ।	”

१९५२	कृष्णदेव उपाध्याय	भोजपुरी लोक साहित्य ।	पी-एच० डी०
१९५२	देवकीनन्दन श्रीवास्तव	तुलसीदास की भाषा ।	”
१९५३	चन्द्रावतीसिंह	हिन्दी में जीवनी साहित्य ।	”
१९५४	सरला शुक्ला	जायसी के परवर्ती हिन्दी सूफी कवि ।	”
१९५४	भगवत ब्रत मिश्र	रविदास और उनके पन्थ ।	” ६
१९५५	इन्द्रपालसिंह	आदिकालीन हिन्दी साहित्य की प्रवृत्तियाँ ।	”
१९५५	ऊषा गुप्त	कृष्ण भक्ति काव्य में संगीत ।	”
१९५५	के० भास्करन नय्यर	हिन्दी और मलयालम के भक्त कवियों का तुलनात्मक अध्ययन ।	”
१९५६	त्रिलोकीनारायण दीक्षित ।	चरनदास, सुन्दरदास और मल्लकदास के दार्शनिक विचार ।	”
१९५६	शकुन्तला वर्मा	आधुनिक हिन्दी साहित्य में गाँधीवाद ।	”
१९५६	शान्तिप्रसाद चन्दोला	नाथ सम्प्रदाय के हिन्दी कवि ।	”
१९५६	रामचन्द्र तिवारी	शिवनारायणी समुदाय के हिन्दी कवि ।	”
१९५६	अविनाशप्रसाद अग्रवाल	भारतेन्दु युगीन हिन्दी कवि ।	”
१९५७	पुष्पलता निगम	हिन्दी महाकाव्यों में नायक ।	” ८
१९५७	ब्रजकिशोर मिश्र	अवध के प्रमुख हिन्दी कवि ।	”
१९५७	प्रेमनारायण टण्डन	सूरदास की भाषा ।	”
१९५७	ललितेश्वर झा	मैथिली के कृष्ण भक्त कवियों का अध्ययन ।	”
१९५७	लक्ष्मीनारायण गुप्त	हिन्दी साहित्य को आर्य समाज की देन ।	”
१९५७	समरवहादुर सिंह	अब्दुल रहीम खानखाना— ऐतिहासिक स्रोत की दृष्टि से अध्ययन ।	”

राजस्थान विश्वविद्यालय

१९४९	सरनामसिंह अरुण	संस्कृत साहित्य का हिन्दी साहित्य पर प्रभाव ।	”
१९५०	ब्रह्मदत्त मिश्र सुधीन्द्र	द्विवेदी युग में हिन्दी कविता का पुनर्स्थान—एक अध्ययन ।	” ६
१९५४	कन्हैयालाल सहल	राजस्थानी कहावतें—एक अध्ययन ।	”
१९५४	चन्द्रकला	आधुनिक हिन्दी काव्य में प्रतीकवाद ।	”
१९५४	देवराज उपाध्याय	आधुनिक हिन्दी कथा साहित्य और मनोविज्ञान ।	”

१९५५	राजकुमारी शिवपुरी	राजस्थान के राजघरानों के द्वारा हिन्दी की सेवा ।	पी-एच० डी०
१९५५	शिवस्वरूप शर्मा अचल	राजस्थानी गद्य का विकास ।	"
	दिल्ली विश्वविद्यालय		
१९५१	विमल कुमार जैन	सूफी मत और हिन्दी साहित्य ।	"
१९५१	सावित्री सिन्हा	मध्यकालीन हिन्दी कवयित्रियाँ ।	"
१९५१	दशरथ ओझा	हिन्दी नाटक का उद्भव और विकास ।	"
१९५२	अपभ्रंश साहित्य	हरिवंश कोछड़	"
१९५५	स्नेहलता श्रीवास्तव	हिन्दी में भ्रमर गीत काव्य और उसकी परम्परा ।	"
१९५६	मनमोहन गौतम	सूर की काव्य-कला (प्रकाशित)	"
१९५६	सत्यदेव चौधरी	रीतिकाल के प्रमुख आचार्य	"
१९५६	विजयेन्द्र स्नातक	राधा बल्लभ सम्प्रदाय के सन्दर्भ में हितहरिवंश का विशेष अध्ययन । (प्रकाशित)	"
	आगरा विश्वविद्यालय		
१९३९	हरिहरनाथ हुक्कू	रामचरित मानस के विशिष्ट सन्दर्भ में तुलसीदास की शिल्प- कला का अध्ययन ।	डी० लिट्०
१९४६	नगेन्द्र नगाइच	रीतिकाल की भूमिका में देव का अध्ययन । (प्रकाशित)	"
१९४७	सोमनाथ गुप्त	हिन्दी नाटक साहित्य का अध्ययन ।	पी-एच० डी०
१९४८	(श्रीमती) किरनकुमारी गुप्ता	हिन्दी कविता में प्रकृति चित्रण ।	"
१९४८	रागेय राघव	गुरु गोरखनाथ और उनका युग ।	"
१९४९	गौरीशंकर सत्येन्द्र	ब्रजलोक साहित्य का अध्ययन ।	"
१९४९	जयदेव कुलश्रेष्ठ	जायसी, उनकी कला और दर्शन ।	"
१९५१	गोविन्द त्रिगुणायत	कबीर की विचारधारा	"
१९५१	श्रीमप्रकाश	हिन्दी साहित्य में अलंकार ।	"
१९५१	मुशीराम शर्मा	भारतीय साधना और सूर साहित्य ।	"
१९५१	यू० सी० त्रिपाठी	हिन्दी निबन्ध के विकास का आलोचनात्मक अध्ययन ।	"
१९५१	भगवतस्वरूप मिश्र	हिन्दी साहित्य में आलोचना का उद्भव और विकास ।	"

१९५२	विशम्भरनाथ भट्ट	रत्नाकर, उनकी प्रतिभा और कला ।	पी-एच० डी०
१९५२	प्रतिपालसिंह	वीसवी शती के महाकाव्य ।	"
१९५२	राजेश्वरप्रसाद चतुर्वेदी	हिन्दी कविता में शृंगार रस का अध्ययन ।	"
१९५२	प्रेमनारायण शुक्ल	हिन्दी साहित्य में विविध वाद ।	"
१९५२	ऐस० ऐन० शुक्ल	उपन्यासकार प्रेमचन्द, उनकी कला, सामाजिक विचार और जीवन दर्शन ।	"
१९५३	हरवशलाल शर्मा	श्रीमद्भागवत और सूरदास ।	"
१९५३	रामदत्त भारद्वाज	तुलसी दर्शन । (दर्शन)	"
१९५४	गुणानन्द जुयाल	मध्य पहाड़ी भाषा और उसका हिन्दी से सम्बन्ध ।	"
१९५४	मनोहरलाल गौड	घनानन्द और उनकी स्वच्छन्द काव्यधारा ।	"
१९५४	पद्मसिंह शर्मा कमलेश	हिन्दी गद्य-काव्य का आलोचना-त्मक और रूपकात्मक अध्ययन ।	"
१९५४	बी० डी० शर्मा	हिन्दी कहानियों का विवेचनात्मक अध्ययन ।	"
१९५४	दयाशकर शर्मा	हिन्दी में पशुचारण-काव्य ।	"
१९५४	श्यामसुन्दरलाल दीक्षित	कृष्ण-काव्य में भ्रमर गीत ।	"
१९५५	वल्लीनारायण श्रीवास्तव	रामानन्द सम्प्रदाय, हिन्दी साहित्य पर उसका प्रभाव ।	"
१९५५	भगवतीप्रसादसिंह	१९वी शती का रामभक्ति साहित्य विशेषतः महात्मा वालादास का अध्ययन ।	"
१९५५	कपिलदेवसिंह	गत १०० वर्षों में कविता के माध्यम के लिए ब्रज भाषा, खड़ी बोली सम्बन्धी विवाद की रूप-रेखा ।	"
१९५५	शम्भूनाथ पाण्डेय	आधुनिक हिन्दी कविता में निराशावाद ।	"
१९५५	रामेश्वरलाल खण्डेलवाल	आधुनिक हिन्दी कविता में प्रेम और सौन्दर्य ।	"
१९५५	सीताराम कपूर	रामचरित मानस के साहित्यिक स्रोत ।	"
१९५६	ब्रजवासीलाल श्रीवास्तव	हिन्दी काव्य में करुण-रस ।	"

१९५६	जयराम मिश्र	आदि गुरु ग्रन्थ साहब के धार्मिक और दार्शनिक सिद्धान्त । पी-एच०डी०
१९५६	वरसानेलाल	हिन्दी साहित्य मे हास्य-रस । ”
१९५६	आनन्दप्रकाश दीक्षित	काव्य मे रस । ”
१९५६	रामचन्द्र	हिन्दी की स्वच्छन्दतावादी कृतियों का अनुशीलन ।
१९५६	अम्बाप्रसाद सुमन	अलीगढ जिले के कृषक समाज के शब्दों का अध्ययन । ”
१९५६	हरिहरनाथ टण्डन	वार्ता साहित्य का जीवन मूलक अध्ययन । ”
१९५६	गणेशदत्त	मध्यकालीन हिन्दी साहित्य मे चित्रित समाज । ”
१९५६	महेशचन्द्र सिंहल	सन्त सुन्दरदास । ”
१९५६	मु शीराम शर्मा	वैदिक भक्ति हिन्दी के मध्य-कालीन काव्य मे उसकी अभिव्यक्ति । डी०लिट्०
१९५७	सत्येन्द्र	मध्ययुगीन हिन्दी साहित्य के प्रेम गाथा-काव्य और भक्ति-काव्य मे लोक वार्ता तत्त्व । ”
१९५७	गोविन्द त्रिगुणायत	हिन्दी की निर्गुण काव्यधारा और उसकी दार्शनिक पृष्ठभूमि । ”
१९५७	नट्यनसिंह	बालमुकुन्द गुप्त उनके जीवन और साहित्य का अध्ययन । पी-एच०डी०
१९५७	राजेन्द्रप्रसाद शर्मा	बालकृष्ण भट्ट उनका जीवन और साहित्य । ”
१९५७	गोपीनाथ तिवारी	भारतेन्दु-कालीन नाटक साहित्य । ”
१९५७	डी० के० जैन	अपभ्रंश साहित्य । ”
१९५७	बद्रीप्रसाद परमार	मालव लोक साहित्य । ”
१९५७	आर० के० कवकड	आधुनिक हिन्दी साहित्य मे आलोचना । ”
१९५७	गोविन्दसिंह कन्दारी	गढ़वाली बोली की रावल्डी उप-बोली उसके लोकगीत और उसमे अभिव्यक्त लोक-संस्कृति । ”
१९५७	द्वारिकाप्रसाद सक्सेना	कामायनी का काव्य, संस्कृति और दर्शन । ”
१९५७	किशोरीलाल गुप्त	शिवसिंह सरोज मे दिए कवियों सम्बन्धी तथा तिथियों का आलो-

१९५७	रामनाथ तिवारी	कृतिवासी बगला रामायण और रामचरितमानस का तुलनात्मक अध्ययन ।	पी-एच०डी०
------	---------------	-----------------------------------------------------------------	-----------

वनारस हिन्दू विश्वविद्यालय

१९३४	पीताम्बरदत्त बडधवाल	हिन्दी काव्य मे निर्गुण सम्प्रदाय ।	डी० लिट्०
१९४०	केशरीनारायण शुक्ल	आधुनिक काव्यधारा ।	"
१९४३	जगन्नाथ प्रसाद शर्मा	प्रसाद के नाटको का शास्त्रीय अध्ययन ।	"
१९४६	ओमप्रकाश गुप्त	हिन्दी मुहावरे ।	"
१९४६	राजपति दीक्षित	तुलसीदास और उनका युग ।	"
१९५०	शिवमगलसिंह सुमन	गीति-काव्य का उद्गम, विकास और हिन्दी साहित्य मे उसकी परम्परा ।	पी-एच०डी०
१९५२	शकुन्तला द्वे	हिन्दी काव्य रूपो का उद्भव आर विकास ।	" "
१९५५	शम्भूनाथसिंह	हिन्दी मे महाकाव्य का स्वरूप विकास ।	"
१९५५	सितकण्ठ मिश्र	खड़ी बोली का आन्दोलन ।	"
१९५६	रघुनार्थसिंह	आधुनिक हिन्दी साहित्य मे नारी ।	"
१९५६	बच्चनसिंह	रीतिकालीन कवियो की प्रेम व्यजना ।	"
१९५६	रामेश्वरप्रसाद मिश्र	आधुनिक हिन्दी काव्य साहित्य के बदलते हुए मानो का अध्ययन ।	"
१९५६	वलवत लक्ष्मण कातामेर	हिन्दी गद्य के विविध साहित्य रूपो का उद्भव और विकास ।	"
१९५६	हिरण्मय	हिन्दी और कन्नड मे भक्ति आदो- लन का तुलनात्मक अध्ययन ।	"
१९५६	नामवरसिंह	रासो की भाषा ।	"
१९५७	कानिका विश्वास	ब्रज बुली ।	"
१९५७	रामदास मिश्र	आधुनिक आलोचना की प्रवृत्तियाँ ।	"
१९५७	विष्णुस्वरूप	कवि समय ।	"
१९५७	अष्टभुजाप्रसाद पाण्डेय	हिन्दी मे गद्य-काव्य का विकास ।	"
१९५७	शिवप्रनादमिह	सूर-पूर्व ब्रज-भाषा साहित्य ।	"

कलकत्ता विश्वविद्यालय

१९४३	नलिनीमोहन सान्याल	विहारी भाषाओ की उत्पत्ति और विकास ।	डी० फिल्०
------	-------------------	----------------------------------------	-----------

१९४८	विपिनविहारी त्रिवेदी	चन्दबरदाई और उनका काव्य । डी० फिल्०
१९५१	शिवनन्दन पाण्डेय	भारतीय नाटक का उद्भव और विकास ।

नागपुर विश्वविद्यालय

१९३८	बलदेवप्रसाद मिश्र	तुलसी दर्शन । डी० लिट्०
१९४०	रामकुमार वर्मा	हिन्दी साहित्य का आलोचनात्मक इतिहास । पी० एच० डी०
१९५५	हरवल्लाल शर्मा	सूरदास और उनका साहित्य । डी० लिट्०
१९५६	चिन्तामणि उपाध्याय	मालवी लोक गीत । पी० एच० डी०
१९५६	विनयमोहन शर्मा	हिन्दी को मराठी सन्तों की देन ।
१९५६	रामनिरजन पाण्डेय	भक्तिकालीन हिन्दी कविता में दार्शनिक प्रवृत्तियाँ ।
१९५७	महेन्द्र भटनागर	समस्यामूलक उपन्यासकार प्रेमचन्द ।
१९५७	रामरतनसिंह	हिन्दी कविता में कल्पना विधान ।
१९५७	कृष्णलाल हंस	निमाही और उसका लोक साहित्य ।

पंजाब विश्वविद्यालय

१९३८	इन्द्रनाथ भदान	सामाजिक वातावरण के विशिष्ट सन्दर्भ में आधुनिक हिन्दी कविता की समालोचना ।
१९४५	लक्ष्मीधर शास्त्री	ऋषि वर्कतुल्लाह पेमी कृत पेम्पकास का अनुसंधान, सम्पादन और अध्ययन ।
१९४६	शिवनारायण वोहरा	भारतेन्दु हरिश्चन्द्र ।
१९५१	सरनदास भट्टा	शाम सनेही ।
१९५२	वी० पी० खन्ना	हिन्दी नाटक का उद्भव और विकास ।
१९५४	रामधन शर्मा	सूर के दृष्टकृत पद ।
१९५७	किरणचन्द्र शर्मा	केशवदास—उनके रीतिकान्त का विशेष अध्ययन ।
१९५७	गोविन्दराम शर्मा	हिन्दी के आधुनिक महाकाव्य
१९५७	उमाकान्त गोयल	मैथिलीशरण गुप्त, कवि और भारतीय संस्कृति के आख्याता ।

सागर विश्वविद्यालय

१९५२	वीरेन्द्रकुमार शुक्ल	भारतेन्दु का नाट्य साहित्य ।
------	----------------------	------------------------------

१९५३	प्रेमशंकर तिवारी	जयशंकरप्रसाद के काव्य का विकास ।	पी-एच०डी०
१९५७	भानुदेव शुक्ल	भारतेन्दु युग के नाटककार ।	”
१९५७	कमलाकान्त पाठक	गुप्तजी का काव्य विकास ।	”
१९५७	रामलालसिंह	आचार्य शुक्ल के समीक्षा सिद्धान्त	”

पटना विश्वविद्यालय

सोभद्र झा	मैथिली भाषा का विकास	डी० लि
धर्मेन्द्र ब्रह्मचारी	सत कवि दरिया • एक अनुशीलन ।	पी-एच
रामखेलावन पाण्डेय	मध्यकालीन सत साहित्य ।	डी० लि
राजाराम रस्तोगी	तुलसीदास—जीवनी और विचारधारा ।	पी-एच०

अलीगढ़ विश्वविद्यालय

१९५६	गोवर्द्धनलाल शुक्ल	कविवर परमानन्ददास और उनका साहित्य ।	”
१९५६	देवपि सनाढ्य	हिन्दी के पौराणिक नाटको का आलोचनात्मक अध्ययन ।	”

उपन्यास

महत्त्व

साहित्य-विद्याओं में उपन्यास का बड़ा महत्त्वपूर्ण स्थान है। साहित्यिक दृष्टि से ही नहीं, सांस्कृतिक और मनोवैज्ञानिक दृष्टि से भी इसकी गणना प्रथम कोटि की विधाओं में होने लगी है। साहित्य के स्वरूप के सम्बन्ध में विद्वानों में बड़ा मत-भेद रहा है, किन्तु एक बात सभी विद्वानों को किसी न किसी रूप में मान्य है। वह यह कि उसके प्रमुख प्रतिपाद्य जीवन और जगत् हैं। दूसरे शब्दों में यो कहा जा सकता है कि साहित्य जीवन और जगत् की प्रतिच्छाया है। जीवन और जगत् की जितनी सुन्दर और सर्वांगपूर्ण अभिव्यक्ति उपन्यास में दिखाई पड़ती है उतनी अन्य किसी विधा में नहीं मिलती। जीवन और जगत् के अत्यधिक निकट होने के कारण उपन्यास सर्वाधिक लोकप्रिय साहित्य रूप बन गया है।

उपन्यास का सांस्कृतिक महत्त्व भी है। उसमें युग-विशेष के सामाजिक जीवन और जगत् की भाँकी सजोई जाती है। सामाजिक जीवन और जगत् की भाँकी का ही दूसरा नाम संस्कृति है। दूसरे शब्दों में यो कहा जा सकता है कि युग विशेष की सांस्कृतिक भाँकी अपने वास्तविक रूप में हमें उपन्यास साहित्य में ही उपलब्ध होती है। यदि किसी युग की सांस्कृतिक भाँकी देखनी हो तो हमें उस युग के उपन्यासों का अध्ययन करना चाहिए।

मनोविज्ञान की दृष्टि से भी उपन्यास का बड़ा महत्त्व है। मनोविज्ञान की सबसे मार्मिक अभिव्यक्ति हमें उपन्यास-साहित्य में मिलती है। इस सत्य को बड़े-बड़े मनो-वैज्ञानिकों तक ने स्वीकार किया है। ऑलपोर्ट नामक पाश्चात्य विद्वान् ने तो विविध प्रकार के मनोवैज्ञानिक सिद्धान्तों के व्यावहारिक रूप का अध्ययन करने के लिए बहुत से उपयोगी उपन्यासों की लिस्ट तक दे डाली है। इसलिए, यह निस्संकोच कहा जा सकता है कि यदि मनोवैज्ञानिकों के सामने विश्व के सर्वश्रेष्ठ उपन्यास न होते तो उन्हें बहुत-से सिद्धान्तों के स्वरूप-निर्धारण में बड़ी कठिनाई पड़ती।

व्युत्पत्ति, स्वरूप, परिभाषा, सीमा और विस्तार

संस्कृत में उपन्यास शब्द—उपन्यास शब्द 'उप' तथा 'नि' पूर्वक 'अस्' धातु में 'अच्' प्रत्यय जोड़ने से व्युत्पन्न हुआ है। इस शब्द का प्रयोग संस्कृत में कई अर्थों में मिलता है। कुछ लोग इसकी व्याख्या "उपन्यास प्रसादनम्" लिख कर करते हैं अर्थात् उनकी दृष्टि में उपन्यास उस रचना को कहेंगे जो हमारा प्रसादन करने में समर्थ हो। कुछ दूसरे विद्वान् 'उपपत्तिकृतोहि अर्थ उपन्याससकीर्तित.' व्याख्या करके समुचित विन्यास को ही उसकी प्रमुख विशेषता बताते हैं।

- १९५३ प्रेमशंकर तिवारी जयशंकरप्रसाद के काव्य का विकास । पी-एच०डी०
 १९५७ भानुदेव शुक्ल भारतेन्दु युग के नाटककार ।
 १९५७ कमलाकान्त पाठक गुप्तजी का काव्य विकास ।
 १९५७ रामलालसिंह आचार्य शुक्ल के समीक्षा सिद्धान्त ।

पटना विश्वविद्यालय

- सौभद्र झा मैथिली भाषा का विकास डी०
 धर्मेंद्र ब्रह्मचारी सत कवि दरिया एक अनुशीलन । पी-ए
 रामखेलावन पाण्डेय मध्यकालीन सत साहित्य । डी०
 राजाराम रस्तोगी तुलसीदास—जीवनी और विचारधारा । पी-एच०

अलीगढ़ विश्वविद्यालय

- १९५६ गोवर्द्धनलाल शुक्ल कविवर परमानन्ददास और उनका साहित्य ।
 १९५६ देवर्षि सनाढ्य हिन्दी के पौराणिक नाटको का आलोचनात्मक अध्ययन ।

उपन्यास

महत्त्व

साहित्य-विवाधो मे उपन्यास का बड़ा महत्त्वपूर्ण स्थान है। साहित्यिक दृष्टि से ही नहीं, सांस्कृतिक और मनोवैज्ञानिक दृष्टि से भी इसकी गणना प्रथम कोटि की विधाओं मे होने लगी है। साहित्य के स्वरूप के सम्बन्ध मे विद्वानों मे बड़ा मत-भेद रहा है, किन्तु एक बात सभी विद्वानों को किसी न किसी रूप मे मान्य है। वह यह कि उसके प्रमुख प्रतिपाद्य जीवन और जगत् है। दूसरे शब्दों मे यो कहा जा सकता है कि साहित्य जीवन और जगत् की प्रतिच्छाया है। जीवन और जगत् की जितनी सुन्दर और सर्वांगपूर्ण अभिव्यक्ति उपन्यास मे दिखाई पड़ती है उतनी अन्य किसी विधा मे नहीं मिलती। जीवन और जगत् के अत्यधिक निकट होने के कारण उपन्यास सर्वाधिक लोकप्रिय साहित्य रूप बन गया है।

उपन्यास का सांस्कृतिक महत्त्व भी है। उसमे युग-विशेष के सामाजिक जीवन और जगत् की भाँकी सजोई जाती है। सामाजिक जीवन और जगत् की भाँकी का ही दूसरा नाम संस्कृति है। दूसरे शब्दों मे यो कहा जा सकता है कि युग विशेष की सांस्कृतिक भाँकी अपने वास्तविक रूप मे हमे उपन्यास साहित्य मे ही उपलब्ध होती है। यदि किसी युग की सांस्कृतिक भाँकी देखनी हो तो हमे उस युग के उपन्यासों का अध्ययन करना चाहिए।

मनोविज्ञान की दृष्टि से भी उपन्यास का बड़ा महत्त्व है। मनोविज्ञान की सबसे मार्मिक अभिव्यक्ति हमे उपन्यास-साहित्य मे मिलती है। इस सत्य को बड़े-बड़े मनो-वैज्ञानिकों तक ने स्वीकार किया है। आँलपोर्ट नामक पाश्चात्य विद्वान् ने तो विविध प्रकार के मनोवैज्ञानिक सिद्धान्तों के व्यावहारिक रूप का अध्ययन करने के लिए बहुत से उपयोगी उपन्यासों की लिस्ट तक दे डाली है। इसलिए, यह निस्संकोच कहा जा सकता है कि यदि मनोवैज्ञानिकों के सामने विश्व के सर्वश्रेष्ठ उपन्यास न होते तो उन्हें बहुत-से सिद्धान्तों के स्वरूप-निर्धारण मे बड़ी कठिनाई पड़ती।

व्युत्पत्ति, स्वरूप, परिभाषा, सीमा और विस्तार

संस्कृत मे उपन्यास शब्द—उपन्यास शब्द 'उप' तथा 'नि' पूर्वक 'अस्' धातु मे 'अच्' प्रत्यय जोड़ने से व्युत्पन्न हुआ है। इस शब्द का प्रयोग संस्कृत मे कई अर्थों मे मिलता है। कुछ लोग इसकी व्याख्या "उपन्यास प्रसादनम्" लिख कर करते हैं अर्थात् उनकी दृष्टि में उपन्यास उस रचना को कहेंगे जो हमारा प्रसादन करने में समर्थ हो। कुछ दूसरे विद्वान् 'उपपत्तिकृतोहि अर्थ उपन्याससकीर्तित' व्याख्या करके समुचित विन्यास को ही उसकी प्रमुख विशेषता बताते हैं।

संस्कृत के नाट्य-शास्त्र में उपन्यास शब्द का प्रयोग पारिभाषिक अर्थ में भी मिलता है। उपन्यास प्रतिमुख सन्धि का एक भेद है। दशरूपककार ने उसका स्पष्टीकरण करते हुए लिखा है—‘उपन्यासस्तु सोपाय’ अर्थात् युक्ति से बीज का उद्भेद करने वाली प्रतिमुख सन्धि की विशेषता को उपन्यास कहते हैं।

संस्कृत में उपन्यास शब्द का अर्थ सदर्म के अर्थ में भी मिलता है। शाकुन्तल में ‘आत्मन उपन्यासपूर्वम्’, लिखकर इसी अर्थ की व्यञ्जना की गई है।

उपन्यास शब्द प्राक्कथन या भूमिका के अर्थ में भी प्रयुक्त मिलता है। अमरक शतक के एक श्लोक में इसका इसी अर्थ में प्रयोग पाया गया है। वह इस प्रकार है—

“निर्याति शनकैरलीकवचनोपन्यासमालीजन”

उपन्यास शब्द का प्रयोग प्राचीन साहित्य में कथनमूलक व्यवस्था के अर्थ में भी मिलता है। मालती माधव और शाकुन्तल में इस अर्थ में भी इसका प्रयोग ढूँढा जा सकता है। एक उदाहरण है—

“पावक खलु एष वचनोपन्यास ।”

इस प्रकार हम देखते हैं कि संस्कृत में उपन्यास शब्द का प्रयोग यों तो विभिन्न अर्थों में होता रहा है किन्तु जिस अर्थ में आज वह हिन्दी में प्रयुक्त हो रहा है, उसकी भूलक हमें ‘उपन्यास प्रसादनम्’ वाली उक्ति में ही दिखाई पड़ती है। अब प्रश्न यह है इस शब्द का प्रयोग प्राचीन काल में काव्य विधा के अर्थ में अधिक प्रचार क्यों नहीं पा सका। इसका उत्तर बहुत सरल है। हमारे यहाँ साहित्य का लक्ष्य केवल मनोरजन कभी नहीं रहा। उपन्यास शब्द केवल मनोरजन के भाव को ही व्यक्त करता था। इसीलिए उसे किसी काव्य विधा के अभिधान के रूप में प्रयुक्त करने में आचार्य लोग सकोच करते थे।

अंग्रेजी में उपन्यास शब्द का स्पष्टीकरण

अंग्रेजी में उपन्यास शब्द के लिए ‘नाविल’ शब्द का प्रयोग किया जाता है। नाविल शब्द इटैलियन शब्द ‘नाविला’ से बना है। इसका अर्थ सूचना है। इसी अर्थ के आधार पर शिपले ने नाविल की व्याख्या करते हुए लिखा है, “नाविल शब्द से एक नवीन प्रकार की प्रकथन प्रधान रचना का बोध होता है जिसमें आधुनिकता और सत्य दोनों की प्रतिष्ठा पाई जाती है। नाविल की यह परिभाषा बहुत व्यापक है। अब वह कुछ संकुचित अर्थ में भी प्रयुक्त किया जा रहा है। यह बात नाविल की निम्नलिखित परिभाषाओं से प्रकट हो जावेगी।

न्यू इंगलिश डिक्शनरी की परिभाषा—इस डिक्शनरी में नाविल की परिभाषा इस प्रकार दी हुई है—‘नाविल वह विस्तृत गद्यात्मक प्रकथन प्रधान रचना है जिसमें वास्तविक जीवन का अनुकरण करने वाली घटनाओं और पात्रों का एक व्यवस्थित कथा-वस्तु के रूप में वर्णन रहता है।’

एवेल चेवेल की परिभाषा—एवेल चेवेल एक प्रसिद्ध फ्रांसीसी विद्वान् है। उन्होंने उपन्यास को निश्चित आकार वाला गद्यमय आख्यान कहा है।

ई० एम० फास्टर—एवेल चैवेल की परिभाषा इस विद्वान को भी मान्य है। किन्तु इसने उसमें थोड़ा सा विस्तार कर दिया है। इसके मतानुसार उपन्यास का आकार ५०,००० शब्दों से कम का नहीं होना चाहिए।

अर्नेस्ट ए० वेकर—उपन्यास की उपर्युक्त परिभाषाओं को ही थोड़ा व्यापक रूप देते हुए वेकर साहब ने लिखा है कि “उपन्यास को हम गद्यमय कल्पित आख्यान के माध्यम से की गई जीवन की व्याख्या कह सकते हैं।”

एडिथ हार्टन—‘पर्मिनेंट वेल्थूज इन फिक्शन’ नामके अपने एक निबन्ध में उपन्यास को परिभाषा बद्ध करते हुए हार्टन नामक विद्वान ने लिखा है :

✓“उपन्यास एक ऐसा कल्पित आख्यान है जिसमें सुन्दर कथानक और भली प्रकार चित्रित पात्र होते हैं।”

वोल्फर्ट—इस विद्वान ने मानव जीवन से उपन्यास का घनिष्ठ सम्बन्ध बताते हुए लिखा है “उपन्यास सक्रिय मानव जीवन की भाषा में भावों का गद्यानुवाद है। यह गद्यानुवाद इतना यथार्थ होना चाहिए कि उससे पाठकों का आत्मज्ञान बढ़े।”

वेबस्टर की परिभाषा—इस विद्वान की परिभाषा कुछ अधिक व्यापक और सर्वाङ्गीण प्रतीत होती है। वह इस प्रकार है—

“उपन्यास एक ऐसा कल्पित विशालकाय तथा गद्यमय आख्यान है, जिसमें एक ही कथानक के अन्तर्गत यथार्थ जीवन का प्रतिनिधित्व करने वाले पात्रों और उनके क्रिया-कलापों का चित्रण रहता है।”

हिन्दी विद्वानों द्वारा की गई उपन्यास की परिभाषाएँ

हिन्दी के विद्वानों ने भी उपन्यास के स्वरूप को स्पष्ट करने का प्रयास किया है। उपन्यास के स्वरूप के सम्बन्ध में निम्नलिखित हिन्दी विद्वानों के मत विशेष उल्लेखनीय हैं।

देवकी नन्दन खत्री—खत्रीजी ने उपन्यास की परिभाषा तो कही नहीं दी है। उन्होंने एक स्थल पर अपने आलोचकों के दृष्टिकोण की आलोचना करते हुए लिखा है “कुछ दिन की बात है कि मेरे मित्रों ने सवाद-पत्रों में इस विषय का आन्दोलन उठाया था कि इसका (सतति का) कथानक सम्भव है या असम्भव। मैं नहीं समझता कि यह बात क्यों उठाई और बढ़ाई गई। जिस प्रकार पचतत्र और हितो-पदेश वालकों की शिक्षा के लिए लिखे गए हैं उसी प्रकार ये लोगो के मनोविनोद के लिए। ‘चन्द्रकान्ता’ में जो बातें लिखी गई हैं, वे इसलिए नहीं लिखी गई कि लोग उसकी सचाई-भुठाई की परीक्षा करें, प्रत्युत इसलिए कि उसका पाठ कौतूहल-वर्द्धक है।” इस उद्धरण में उपन्यास के कथानक के कौतूहलवर्द्धक और मनोरंजक होने पर ही बल दिया गया है।

प्रेमचन्द—प्रेमचन्द की परिभाषा वेकर नामक विद्वान की परिभाषा से मिलती-जुलती है। वेकर साहब उपन्यास को गद्यमय जीवन की व्याख्या मानते थे। प्रेमचन्दजी ने भी उसे मानव चरित्र का चित्र कहा है। वे लिखते हैं—“मैं उपन्यास को मानव-चरित्र का चित्र मात्र समझता हूँ। मानव-चरित्र पर प्रकाश डालना और उसके रहस्यों को खोलना ही उपन्यास का मूल तत्त्व है।”

अज्ञेय—अज्ञेय ने अपने “आधुनिक उपन्यास और दृष्टिकोण” शीर्षक लेख में उपन्यास के सम्बन्ध में अपने जो विचार प्रकट किए हैं, उनके अनुसार ‘उपन्यास व्यक्ति के अपनी परिस्थितियों के साथ सम्बन्ध की अभिव्यक्ति के उत्तरोत्तर विकास का प्रतिनिधित्व करता है।’

हजारी प्रसाद द्विवेदी—आपने उपन्यास की व्याख्या करते समय पाश्चात्य “नाविल” शब्द तथा मराठी की “नवल कथा” शब्दों को ही दृष्टि में रखा है और उन्हीं के प्रकाश में उपन्यास के स्वरूप को स्पष्ट किया है। वे लिखते हैं^१ : “उपन्यास वस्तुतः ही नवल अर्थात् नया और ताज़ा साहित्याग है, परन्तु फिर भी जिस मेधावी ने कथा, आख्यायिका आदि शब्दों को छोड़ कर अंग्रेजी नाविल का प्रतिशब्द उपन्यास माना था, उसकी सूझ की प्रशंसा किये बिना नहीं रहा जा सकता। जहाँ उसने इस नये शब्द के प्रयोग से यह सूचित किया है कि यह साहित्याग पुरानी कथाओं और आख्यायिकाओं से भिन्न जाति का है, वहाँ इसके शब्दार्थ के द्वारा (उप=निकट, समीप, न्यास=रखना) यह भी सूचित किया है कि इस विशेष साहित्याग द्वारा ग्रन्थकार पाठक के निकट अपने मन की कोई विशेष बात, कोई अभिनव मत रखना चाहता है। इसलिए यद्यपि यह शब्द पुरानी परम्परा के प्रयोग के अनुकूल नहीं पड़ता, तथापि उसका प्रयोग उपन्यास की विशिष्ट प्रकृति के साथ विल्कुल बेमेल नहीं कहा जा सकता।”

(साहित्य सन्दर्श, उपन्यास अंक, अक्टूबर, नवम्बर, १९४०, पृष्ठ २)

समस्त परिभाषाओं की आलोचना और अपना दृष्टिकोण—ऊपर अनेक पाश्चात्य और भारतीय विद्वानों द्वारा की गई उपन्यास की परिभाषाएँ उद्धृत की गई हैं। किन्तु उनमें एक भी परिभाषा ऐसी नहीं, जिसे सर्वांगपूर्ण और सही कहा जा सके। अधिकांश विद्वानों ने उसके किसी एक तत्त्व को ही महत्त्व देकर उसकी परिभाषा रचने की चेष्टा की है। किसी ने उसमें चरित्र-चित्रण के महत्त्व का प्रतिपादन किया है, तो कोई उसके रजक तत्त्व को ही उसका सर्वस्व मानता है। कुछ उसे मानव जीवन का दर्पण कहते हैं। बहुत से विद्वान तो उसके रूप और आकार का वर्णन करके ही रह गए हैं। आज उपन्यास कला अपने विकास की उस पराकाष्ठा पर पहुँच गई है कि उपर्युक्त सभी परिभाषाएँ एकांगी और अधूरी प्रतीत होने लगी हैं। मेरी समझ में उपन्यास मानव जीवन का वह स्वच्छ और यथार्थ गद्यमय चित्र है, जिसमें मानव मन के प्रसादन की अद्भुत शक्ति के साथ-साथ उसके रहस्यों के उद्घाटन तथा उसके उन्नयन की विचित्र क्षमता भी होती है। उपन्यासकार यह कार्य सफल चरित्र-चित्रण के सहारे सम्पन्न करता है।

उपन्यास का अन्य समकक्ष विधाओं से अन्तर

पाश्चात्य साहित्य में उपन्यास और समकक्ष विधाओं के सवध पर विचार करते हुए बहुत कुछ लिखा गया है। उपन्यास की समकक्ष विधाओं में महाकाव्य, नाटक और कहानी विशेष उल्लेखनीय हैं।

उपन्यास और महाकाव्य—उपन्यास और महाकाव्य में, वैधानिक अन्तर होते हुए भी, एक साम्य है। वह साम्य है, वस्तु-सवधी। उपन्यास का वर्ण भी महाकाव्य के सदृश ही सम्पूर्ण मानव जीवन होता है। इस साम्य के अतिरिक्त दोनों के कुछ वैधानिक अन्तर भी उल्लेखनीय है, इनमें सबसे बड़ा अन्तर अभिव्यक्ति-सवधी है। महाकाव्य की अभिव्यक्ति पद्यात्मक होती है, किन्तु उपन्यास गद्य में लिखा जाता है। उपन्यास की अभिव्यक्ति में नाटकीयता रहती है, किन्तु महाकाव्य की अभिव्यक्ति में वर्णना की प्रधानता पाई जाती है। तभी पाश्चात्य विद्वान ऐफ० आर० लैविस ने उपन्यास को नाटकीय गद्यमय कविता कहा है। इसके अतिरिक्त महाकाव्य और उपन्यास में कुछ और भी अन्तर है। महाकाव्य में अधिकतर परम्परागत ऐतिहासिक घटनाओं का ही वर्णन रहता है। किसी ऐतिहासिक व्यक्ति को लेकर उसकी जीवन-गाथा को छन्दबद्ध करना ही, महाकाव्यकारों का प्रमुख लक्ष्य रहा है। इसके विपरीत उपन्यासकार अपने जीवन अनुभवों के आधार पर जीवन के किसी पक्ष का अधिकतर कल्पनामूलक उद्घाटन करता है। अभिव्यक्तिगत इस भेद ने उपन्यास और महाकाव्य में जो भेद उत्पन्न कर दिया है, उसे बहुत से लोग बड़ा महत्त्वपूर्ण नहीं स्वीकार करते। इसका प्रमाण यही है कि फील्डिंग ने अपने 'जोसेफ एड्यू' नामक उपन्यास को गद्य में लिखा हुआ सुखान्त महाकाव्य कहने में सकोच नहीं किया है। हार्डी भी फील्डिंग के इस मत में बहुत कुछ सहमत था। इसीलिए उसने भी लिखा है कि उपन्यास एक प्रकार की काल्पनिक रचना है जो प्राचीन युग के महाकाव्य, नाटक, या आख्यायिका के निकटतम है। किन्तु मैं इस प्रकार के कथनों में बहुत गहराई नहीं मानता। उपन्यास और महाकाव्य में केवल अभिव्यक्तिगत भेद ही नहीं है, दोनों में कुछ मौलिक अन्तर भी है जो दोनों को दो स्वतन्त्र विधाएँ कहने के लिये बाध्य करते हैं।

उपन्यास और महाकाव्य दोनों के वैधानिक नियम यद्यपि एक दूसरे से बहुत कुछ मिलते हुए प्रतीत होते हैं, किन्तु फिर भी दोनों की स्वीकृतियों में अन्तर रहता है। महाकाव्य में वैधानिक नियमों का पालन और स्वीकृति बड़ी दृढ़ता के साथ की जाती है। किन्तु उपन्यास के सवध में यह बात लागू नहीं होती। उपन्यासकार वैधानिक नियमों का उतनी दृढ़ता से पालन करना अपना कर्तव्य नहीं समझता। वास्तव में उनके लिये उसका पालन अनिवार्य भी नहीं होता। इस प्रकार हम देखते हैं कि उपन्यासकार महाकाव्यकार की अपेक्षा अधिक स्वतन्त्र होता है।

महाकाव्य और उपन्यास में चरित्र-चित्रण सम्बन्धी बड़ा अन्तर रहता है। महाकाव्य में चरित्र-चित्रण परम्परागत, वैधानिक नियमों से नियंत्रित रहता है, जिसका परिणाम यह होता है कि उसमें वर्ग के चरित्र का ही चित्रण हो पाता है व्यक्ति के चरित्र के विकास का अवसर ही नहीं रहता।

महाकाव्य और उपन्यास में उद्देश्य-सवधी अन्तर भी हो सकता है। महाकाव्य का लक्ष्य किसी महान् उद्देश्य की प्रस्थापना होता है। भारत में यह महान् उद्देश्य धर्म, अर्थ, काम और मोक्ष कहे गए हैं। पाश्चात्य देशों के महाकाव्यों में किसी

जातीय महायुद्ध, या किसी सांस्कृतिक महान् घटना के वर्णन को ही महत्त्व दिया जाता है। दूसरे शब्दों में हम यह कह सकते हैं कि महाकाव्य की वस्तु के साथ महत् कार्य, महत् उद्देश्य, महत् फल आदि जैसे प्रयोजन जुड़े रहते हैं, किन्तु उपन्यास के सबध में इन त्रयोमुखी महत् का कोई महत्त्व नहीं होता। इस अन्तर ने महाकाव्य को आदर्श-प्रधान और उपन्यास को यथार्थ-प्रधान साहित्य-विधा बनाने के लिये बाध्य कर दिया है। संक्षेप में उपन्यास और महाकाव्य में यही साम्य और भेद है।

उपन्यास और नाटक—यद्यपि मैरियन फौक्स ने उपन्यास को पॉकेट थियेटर कह कर तथा हडसन ने नाटक और उपन्यास एक ही प्रकार की सामग्री से बने रहते हैं, लिखकर दोनों विधाओं के पारस्परिक साम्य की ओर संकेत किया है, किन्तु दोनों ही वैधानिक दृष्टि से सम कम और विषम अधिक हैं।

उपन्यास श्रव्य काव्य के अन्तर्गत है और नाटक दृश्य काव्य कहलाता है। उपन्यास अपने शब्दात्मक रूप में एक परिपूर्ण रचना है, पर नाटक का शब्दात्मक रूप ही उसका सर्वस्व नहीं होता, क्योंकि नाटक को सुनने के साथ-साथ उसे रंगमंच पर अभिनीत होते हुए देखने की भी आवश्यकता रहती है। उपन्यास और नाटक की यह भिन्नता इन दोनों के रूप-विकास में एक बहुत बड़ा अन्तर ला देती है।

नाटककार अपने पात्रों को रंगरूप, आकार-प्रकार, और व्यवित्तत्व प्रदान करने, उनकी क्रिया-प्रतिक्रियाओं को चित्रित करने और उनके माध्यम से अपना जीवन-दर्शन व्यक्त करने के लिये एकमात्र शब्दों पर निर्भर रहने के लिए बाध्य नहीं होता। उसके पास कई अन्य प्रकार साधन होते हैं, जिनके सहारे वह अपने नाटक में स्वाभाविकता और सजीवता ला सकता है। उसे बने-बनाए और सजे-सजाए पात्र मिल जाते हैं और मिल जाता है उनके देश-काल और परिस्थिति के अनुकूल वातावरण उत्पन्न करने वाले सीन-सीनरी-युक्त रंगमंच। परन्तु उपन्यासकार को नाटककार की इनमें से एक भी सुविधा उपलब्ध नहीं होती। उसका हथियार तो एक ही है और वह है—शब्द। शब्दों के सहारे ही वह पात्रों की आकृति-वेश-भूषा, हावभाव, क्रिया-प्रतिक्रिया आदि के ऐसे भव्य चित्र बना डालता है कि उसके पात्र पाठकों के कल्पना चक्षुओं के आगे साकार नाच उठते हैं। इसलिए, उपन्यास के लिए अलग से किसी रंगमंच की जरूरत नहीं रहती। उसका रंगमंच उसके भीतर ही रहता है। इसी से, उपन्यास को कभी-कभी “जेबी थियेटर” भी कह दिया जाता है।

शब्द-चित्रों पर ही निर्भर रहने की इस बाध्यता को छोड़, उपन्यासकार को नाटककार के विपरीत अपनी रचना में सब प्रकार की स्वच्छंदता रहती है। नाटककार सदा अपनी रचना की ओट में ही कार्य करता है। सीधा दर्शकों के सामने आने की सुविधा उसे नहीं है। वस्तु-जगत् के स्रष्टा की भांति वह भी अपनी सृष्टि में दिखाई नहीं देता, पर वर्तमान सब जगह रहता है। फलतः नाटक के कथानक को गति देने और कथा की टूटी कड़ियों को जोड़ने से लेकर अपने जीवन-दर्शन को अभिव्यक्त करने तक

का सब काम उसे अपने पात्रों के मुख से—उनके वार्तालापो, सवादो से लेना पड़ता है। नाटक में सवादो के एकछत्र राज्य का यही कारण है। उपन्यासकार के लिए इस प्रकार की कोई पाबन्दी नहीं है। उसे इस बात की स्वतन्त्रता रहती है कि वह पाठको तक अपने पात्रों के माध्यम से पहुँचे या सीधा ही उनके सामने आ जाए। वह उपन्यास में प्रत्यक्ष (Direct) या नाटकीय (Indirect) दोनों प्रणालियों में से जब जिसकी आवश्यकता हो, उसका प्रयोग कर सकता है। जब वह देखता है कि नाटकीय प्रणाली द्वारा उसके पात्र पाठको पर पूरी तरह नहीं खुल पाए, तो वह उपन्यास में प्रकट होकर उनके क्रिया-कलापो के पीछे काम करने वाले आन्तरिक प्रेरकों (Motives) पर प्रकाश डालता हुआ उनमें सामंजस्य ला देता है। नाटक-कार को यह स्वतन्त्रता उपलब्ध नहीं है। उसके पात्र नाटकीय प्रणाली से जितने खुल पाएँ, दर्शकों को उतने में ही संतोष कर लेना पड़ता है। यह नाटककार की लाचारी है। इसीलिए नाटक के पात्रों का चरित्र बहुधा उतना स्पष्ट नहीं हो पाता जितना उपन्यास के पात्रों का।

उपन्यासकार पर समय और आकार का प्रतिबन्ध भी नहीं रहता, क्योंकि उसका पाठक उसे जब चाहे और जितने समय में चाहे, पढ़ सकता है। थियेटर के समय की पाबन्दी उपन्यास के पाठको के लिए नहीं रहती, क्योंकि उनका थियेटर तो उनके उपन्यास में ही रहता है। उसके लिए उन्हें कहीं बाहर नहीं जाना पड़ता। अतः हडसन के निम्नलिखित कथन में पूर्ण सार्थकता है—“उपन्यास को विकास के लिए वह स्वतन्त्रता प्राप्त है, जो नाटक को दूर भविष्य में भी प्राप्त होने की सम्भावना नहीं है।” इसी भाव की अभिव्यक्ति उन्होंने एक और स्थल पर दूसरे ढंग से की है। उन्होंने लिखा है “नाटक जितना अधिक वैधानिक नियंत्रण में रहता है, उपन्यास को उतनी ही अधिक स्वतन्त्रता प्राप्त है।”

इस प्रकार संक्षेप में हम देखते हैं कि नाटक और उपन्यास में बहुत सी दृष्टियों से साम्य दिखाई पड़ने पर भी दोनों में मौलिक अंतर है।

उपन्यास और जीवनी—उपन्यास में काल्पनिक जगत् के पात्रों की कहानी होती है और जीवनी होती है वस्तु जगत् के पात्रों का इतिहास। एक अंग्रेजी लेखक ने कहा है कि “उपन्यास में नामों और तिथियों के अतिरिक्त और सब बातें सच्ची होती हैं, पर इतिहास में नामों के अतिरिक्त कोई बात सच्ची नहीं होती।” कारण स्पष्ट है। उपन्यासकार अपने पात्रों का कथाकार ही नहीं, उनका स्रष्टा भी होता है, पर जीवनीकार या इतिहासकार अपने पात्रों का कथाकार ही होता है, उनका स्रष्टा नहीं। उपन्यासकार और जीवनीकार की स्थितियों का यह तात्त्विक भेद ही उपन्यास और जीवनी में आकाश-पाताल का अंतर ला देता है। उपन्यासकार अपने पात्रों को नस-नस से परिचित होता है, उनके बाह्याभ्यन्तर को भली प्रकार जानता होता है, इसलिए उपन्यास में उन पात्रों के व्यक्त और अव्यक्त दोनों रूपों का चित्रण मिल जाता है। उनके बारे में कुछ अज्ञात नहीं रहता। जीवनीकार अपने पात्रों को उतना ही जान पाता है, जितना उसके सामने वे खुल पाते हैं, शेष उसके लिए रहस्य रहता है। इसलिए, जीवनी में पात्रों का व्यक्त रूप ही चित्रित हो पाता है और पाठकों को

उनका अधूरा परिचय ही मिल पाता है। उपन्यास के पात्रों की तरह वे जीवनी के पात्रों के मन की अतल गहराइयों में गोता नहीं लगा पाते और उनका वह रूप पाठकों के लिए अज्ञेय ही रह जाता है।

जीवनीकार या इतिहासकार की पात्र सम्बन्धी अल्पज्ञता उपन्यास और जीवनी या इतिहास में एक और मुख्य अंतर ला देती है। इतिहासकार के लिए देश या राष्ट्र मुख्य होता है, और व्यक्ति गौण, जब कि उपन्यासकार के लिए व्यक्ति ही सब कुछ होता है। जीवनीकार प्रायः व्यक्ति वर्णन से आरम्भ करके समाज और राष्ट्र के चित्रण में खो जाता है, क्योंकि उस समाज या राष्ट्र के अन्य लोगों से तुलना करके ही तो वह अपने नायक को बड़ा आदमी सिद्ध कर सकता है। उपन्यासकार के लिए बड़ा आदमी कोई नहीं। उसके लिए राजा भोज और गू तेली दोनों बराबर हैं। वह किसी को बड़ा और किसी को छोटा सिद्ध करने नहीं चलता। वह तो अपने पात्रों को जैसे वह हैं—गुण-दोष युक्त मानव—उसी रूप में व्यक्त कर देता है।

जीवनीकार को अपने नायक के स्थूल रूप में इतना लिप्त रहना पड़ता है कि कल्पना उसके लिए वर्जित हो जाती है, पर उपन्यासकार के लिए ऐसी कोई पाबन्दी नहीं होती। इसीलिए, जीवनी में मौलिकता के लिए कोई स्थान नहीं रहता, जब कि उपन्यास में मौलिकता को मान मिलता है।

उपन्यास के तत्त्व

उपन्यास के आधुनिक रूप का विकास सबसे पहले पाश्चात्य देशों में ही हुआ था। अतएव उसके तत्त्वों पर भी पाश्चात्य आचार्यों ने ही कुछ अधिक शास्त्रीय और स्पष्ट रूप से विचार किया है। अग्रेज आचार्य हडसन का मत इस दृष्टि से बहुत स्पष्ट है। उसने उपन्यास के तत्त्वों का उल्लेख करते हुए लिखा है कि, “सभी प्रकार की कथात्मक रचना के प्रमुख तत्त्व कथावस्तु, चरित्र-चित्रण, कथोपकथन, देश-काल, शैली, और जीवन-दर्शन की अभिव्यक्ति हैं।” (हडसन पृ० १२१) हडसन का यह मत लगभग सभी पाश्चात्य और भारतीय विद्वानों को स्वीकार है। उसी को आधार मान कर हम यहाँ पर एक-एक तत्त्व की शास्त्रीय मीमांसा करेंगे।

(१) कथावस्तु—कथावस्तु उपन्यास का प्राण है। उपन्यास की कथावस्तु जीवन से संचित होते हुए भी अविकतर काल्पनिक ही हुआ करती है। दूसरे शब्दों में हम यो कह सकते हैं कि उपन्यासों में जीवन की अभिव्यक्ति कला और कल्पना के माध्यम से की जा सकती है। कथावस्तु पर विचार करते हुए हडसन ने लिखा है कि—“व्यवस्था की दृष्टि से वह दो प्रकार की होती है, एक सुव्यवस्थित और दूसरी अव्यवस्थित। इसी आधार पर कुछ विद्वान लोगो ने उपन्यासों के दो भेद कर डाले हैं—सुव्यवस्थित कथावस्तु वाले उपन्यास और अव्यवस्थित कथावस्तु वाले उपन्यास। हैनरी जेम्स नामक पाश्चात्य विद्वान ने वस्तु की व्यवस्था और अव्यवस्था को उतना अधिक महत्त्व नहीं दिया है जितना कि उसके प्रस्तुतीकरण की शैली को। उसका कहना था कि उपन्यासकार को अपनी समस्त घटनाएँ नाटकीय ढंग से इस

प्रकार संजोनी चाहिए कि वे पाठक का मन वही सरलता से आत्माधीन कर लें । यद्यपि हैनरी जेम्स का यह कथन अपने में परिपूर्ण है, यह गुण तो उपन्यास की कथावस्तु में होना ही चाहिए । किन्तु हमारी समझ में उपन्यास की कथावस्तु चाहे किसी भी कोटि की क्यों न हो, उसमें अन्विति का होना नितान्त आवश्यक होता है । कथाएँ हो सकती हैं, तथा उपकथाएँ भी, किन्तु उन सबको परस्पर सम्बद्ध होना चाहिए । अगर यह कथाएँ सुसम्बद्ध नहीं होगी तो उपन्यास का ढाँचा ही उखड़ा-उखड़ा लगेगा । जो उपन्यासकार कथावस्तु को महत्त्व न देकर केवल चरित्र को ही महत्त्व देते हैं, उनके उपन्यासों में यह दोष प्रत्यक्ष दिखाई देता है । इसका यह अर्थ नहीं है कि उपन्यासों में चरित्र-चित्रण पर बल ही न दिया जाये । सच तो यह है कि चरित्र-चित्रण उपन्यास का प्राणभूत तत्त्व है, किन्तु पात्रों के चरित्र का चित्रण क्रिया-कलापों द्वारा किया जाना चाहिए । तभी वह ग्राह्य हो सकता है । क्रिया-कलाप ही कथानक का प्राण होते हैं । दूसरे शब्दों में यो कह सकते हैं कि चरित्र की प्रतिष्ठा कथानक के बीच होनी चाहिए । उसकी अभिव्यक्ति अघर में नहीं रहनी चाहिए ।

घटना और कथानक—ऊपर हम संकेत कर चुके हैं कि विविध प्रकार के क्रिया-कलाप ही कथानक का स्वरूप निर्माण करते हैं । यह क्रिया-कलाप विविध घटनाओं से विनिर्मित होते हैं । घटनाएँ ही कथानक का प्राण बन जाती हैं । पर इससे यह नहीं समझना चाहिए कि घटनाओं का सग्रह मात्र ही कथानक होता है । एक था राजा, एक थी रानी । राजा मर गया और फिर रानी भी मर गई । यह हुआ घटनाओं का सग्रह । पर यह कहा जाये कि इस प्रकार का घटना-सग्रह उपन्यास का कथानक होता है, तो यह ठीक नहीं है । उपन्यास में घटनाओं की व्यवस्थित अन्विति होनी चाहिए । इस व्यवस्था और अन्विति के अभाव में घटनाओं का विवरण उखड़ा-उखड़ा लगेगा और वह उपन्यास का कथानक नहीं बन सकेगा ।

कथावस्तु की अभिव्यक्ति शैली—उपन्यासों में वस्तु-अभिव्यक्ति-कला का बहुत बड़ा महत्त्व होता है । कौन सी कथावस्तु किस शैली में अभिव्यक्त किये जाने पर अधिक प्रभावोत्पादक हो सकती है, उपन्यासकार को इसका ठीक ज्ञान होना चाहिये । कुछ घटनाएँ ऐसी होती हैं, जिनको कथात्मक शैली में प्रस्तुत करना पड़ता है । इस प्रकार की घटनाएँ अधिकतर प्राचीन काल से सम्बन्धित रहती हैं और पुरातन का एक अंक होती हैं । ऐतिहासिक उपन्यासों की रचना में कथावस्तु का प्रस्तुतीकरण इसी शैली में समीचीन रहता है । कुछ घटनाएँ वर्तमान जीवन से सम्बन्धित होने के कारण आत्म-कथात्मक शैली में अधिक सजीव हो सकती हैं । उपन्यासकार को उनका प्रस्तुतीकरण आत्म-कथात्मक शैली में ही करना चाहिए । इसके विपरीत कभी-कभी पत्र-शैली, डायरी-शैली आदि अनेक अभिव्यक्ति-शैलियों का उपयोग भी किया जा सकता है । यदि वस्तु का शैली से सामञ्जस्य स्थापित करने में उपन्यासकार सफल होता है, तो फिर उसे अपने कार्य में सफल समझना चाहिये । इन विशेषताओं के अतिरिक्त सफल औपन्यासिक कथावस्तु की कुछ और विशेषताएँ भी होती हैं जिनका संक्षेप में इस प्रकार निर्देश किया जा सकता है ।

(क) कथानक का चुनाव और संगठन—उपन्यासकार की सफलता-असफलता में कथानक के चुनाव का बहुत बड़ा हाथ रहता है। पर्सि ल्यूव्वाक नामक उपन्यासकार के इस कौशल को उसकी दिव्यशक्ति मानते हैं।^१ कोरे वर्गन-कौशल के आधार पर साधारण से साधारण कथानक को सफलतापूर्वक निभा लेना प्रत्येक उपन्यासकार के बस की बात नहीं। कथानक का संगठन वह वस्तुजगत् के किसी एक या अनेक मनुष्यों के जीवन में घटित घटनाओं के आधार पर करे या सुनी-सुनाई बातों के आधार पर, या फिर किसी परम्परागत कथा को ही उसने अपना लिया हो, पर कथानक का संगठन इस रूप में करना होगा कि जिससे मानव-जीवन के रहस्यों का अधिकाधिक उद्घाटन हो सके।

(ख) कुतूहलोद्दीपन—कथानक ऐसा होना चाहिए जिसके प्रति पाठकों की रुचि आरम्भ से लेकर अन्त तक रमी रहे। सफल कथानक वहीं कहलाता है जो शुरू में ही पाठकों के आत्सुक्य को जगा दे और ज्यों ज्यों वह खुलता जाय उनकी उत्सुकता उत्तरोत्तर बढ़ती जाय। जहाँ पात्रों की सजीवता उनके बोधगम्य होने में है, वहाँ कथानक की सजीवता इसमें है कि वह पग-पग पर पाठकों को आश्चर्यचकित करता जाय।^२ यदि कथानक उपन्यास के बीच में ही पूरा खुल जायगा और पाठक को जानने के लिए कुछ शेष नहीं रह जायगा तो उसकी उत्सुकता मन्द पड़ जायगी और वह उकताकर उपन्यास को बन्द कर देगा।

सम्भाव्यता—इसमें सदेह नहीं कि कथानक की सजीवता इसी में है कि वह पाठकों को पग-पग पर आश्चर्य-चकित कर दे, अर्थात् उसका विकास आशातीत हो, पर यह भी आवश्यक है कि कथानक के प्रत्येक ऐसे मोड़ पर पाठक चकित हो कर भी यही सोचे—‘ओह ! अच्छा, खैर। ऐसा भी हो सकता है।’ पाठक को यदि किसी एक घटना की सम्भाव्यता पर भी सदेह हो जायगा तो उसका मन उपन्यास में नहीं लग सकेगा। हिन्दी के आरम्भिक उपन्यासों में भले ही पात्रों के अतिमानवीय कृत्य और कथानक के अप्राकृतिक मोड़ खप गए हों, पर आज का पाठक उस घटना की सम्भाव्यता को ही स्वीकार करता है जो उसकी बुद्धि की कसौटी पर खरी उतरे।

इसका यह अभिप्राय नहीं उपन्यास में कोई घटना संयोगवश ही नहीं सकती। घटना चाहे संयोगवश घटित हुई हो, पर एक तो सम्भाव्य प्रतीत होनी चाहिए और दूसरे, उसके घटित होने में, यदि, पूरा नहीं तो आशिक रूप में ही नहीं, किसी पात्र का हाथ दिखा दिया जाय तो उसमें पाठक को बौद्धिक सन्तुष्टि प्रदान करने की क्षमता बढ जाती है।

ऐतिहासिक उपन्यासकार को एक और बात का भी ध्यान रखना होता है—वह यह है कि उसके उपन्यास के घटनाक्रम में कालदोष (Anachronism) नहीं

१ रिचार्ड चर्च के ‘दि ग्रोथ आफ इंग्लिश नॉवेल’ नामक रचना से उद्धृत पृ० १६७।

२ उमी से उद्धृत पृ० १५१।

आना चाहिए। और साथ ही यह भी आवश्यक है कि जिस युग और प्रदेश से उसके कथानक का सम्बन्ध है उसी की रीति-नीति और विधि-निषेधों के अनुसार वह उपन्यास के कथानक को ढाले। तभी उसका उपन्यास अपने युग और जाति का दर्पण बनकर अपने उपन्यास नाम को सार्थक कर सकेगा।

संगठितता—कथानक की संगठितता ही उसे घटना-संग्रह से अलग कथानक का रूप प्रदान करती है। मानव-जीवन में जितनी घटनाएँ घटित होती हैं उन सबमें कोई सामञ्जस्य नहीं बैठाया जा सकता, बल्कि उसमें अधिकांश घटनाएँ ऐसी होती हैं जिनमें परस्पर कोई सम्बन्ध दिखाई ही नहीं देता। पर उपन्यासकार की कुशलता इसी में है कि उसके कथानक की सभी घटनाएँ एक सूत्र में पिरोई हुई प्रतीत हो और वह उनमें ऐसी तर्क-संगति बैठाये कि उनमें कार्य-कारण शृंखला बंध जाय।

उपन्यास के आरम्भ से लेकर अंत तक की उसकी कोई भी घटना इस कार्य-कारण शृंखला में ढीली नहीं पड़नी चाहिए। बहुधा ऐसा होता है कि उपन्यासकार अपनी किसी पूर्ण निश्चित मान्यता या पूर्वग्रह युक्त जीवन-दर्शन के प्रतिपादन की धुन में उपन्यास के कथानक के अंत में एक ऐसा मोड़ दे देता है जो उपन्यास भर में निभाई गई कार्य-कारण परम्परा पर पानी फेर देता है। इसलिए, यह आवश्यक हो जाता है कि स्वार्थ-साधन के लिए उपन्यासकार कथानक के साथ अंत में भी जबरदस्ती न करे।

पात्र और उनका चरित्र-चित्रण

उपन्यास को हेनरी जेम्स ने 'जीवन का दर्पण', वाल्ज्याक ने 'मनुष्यों की यथार्थताओं से बना घर', और मुक्षी प्रेमचन्द ने 'मानव चरित्र का चित्र' माना है। वास्तव में, उपन्यास का मुख्य विषय मानव और उसका चरित्र है। मानव एक पहली है, दूसरों के लिए ही नहीं, प्रायः अपने लिए भी। उस पहली को सुलझाने की, उस रहस्य को खोलने की सायास या अनायास चेष्टा प्रत्येक उपन्यास में मिलती है। इस दृष्टि से पात्र और उनका चरित्र-चित्रण उपन्यास का सबसे महत्त्वपूर्ण तत्त्व बन जाता है। प्रत्येक मनुष्य के दो रूप होते हैं। एक बाहरी रूप, अर्थात् वह जो दूसरों को नज़र आता है, और दूसरा भीतरी रूप, अर्थात् वह जो वास्तव में है। यद्यपि उसका भीतरी रूप कई बार उसके व्यक्त कार्य-कलापो में प्रतिबिम्बित हो जाया करता है, पर बहुधा वह अव्यक्त ही रहकर उसकी व्यक्त क्रिया-प्रतिक्रियाओं को प्रेरित करता है। हमारी पहुँच प्रायः एक दूसरे के व्यक्त रूप तक ही होती है और उसी के आधार पर हम एक दूसरे के समूचे चरित्र का अनुमान लगा लिया करते हैं। पर क्योंकि मनुष्य की व्यक्त चेष्टाओं में उसका भीतरी असली रूप आंशिक रूप में ही झलक पाता है, इसलिए एक दूसरे के बारे में हमारा अनुमान प्रायः अधूरा और बहुधा अत्यंत भ्रामक होता है। पर उपन्यासकार अपने पात्रों का स्रष्टा होने के कारण उनकी नस-नस से परिचित होता है।

पात्रों के प्रकार

पात्रों का दो प्रकार से वर्गीकरण किया जा सकता है—(१) कथानक की

दृष्टि से, और (२) चरित्र-चित्रण की दृष्टि से। कथानक की दृष्टि से मुख्यतः पात्रों के दो भेद किए जाते हैं—(क) प्रधान पात्र, और (ख) गौण पात्र। जिन पात्रों से उपन्यास के कथानक का मुख्य रूप से और सीधा सम्बन्ध रहता है, जो कथानक को गति देते हैं या उससे विकास पाते हैं, उन्हें 'प्रधान पात्र' कहा जाता है। जिन पात्रों से कथानक का सीधा सम्बन्ध नहीं होता और जो उपन्यास में प्रधान पात्रों के साधन बन कर उपस्थित होते हैं, उन्हें 'गौण पात्र' कहा जाता है।

प्रधान पात्रों के चार उपभेद माने जाते हैं—(१) नायक-नायिका। (२) प्रति-नायक-प्रतिनायिका, (३) पताकानायक-पताकानायिका, और (४), विदूषक। 'नायक' अथवा 'नेता' शब्द संस्कृत के 'नी' धातु से बना है, जिसका अर्थ है 'ले जाना'। यद्यपि उपन्यास के नायक में उन सभी गुणों का होना अनिवार्य नहीं माना जाता जो साहित्यदर्पणकार ने नाटक के नायक में माने हैं, फिर भी उसका 'नेता' होना अनिवार्य-सा ही है। उपन्यास के पुरुष पात्रों में सर्वप्रधान पात्र, जो आरम्भ से लेकर अन्त तक उपन्यास के कथानक को अपने लक्ष्य की ओर अग्रसर करता है उपन्यास के सभी तत्त्व, जिसे धुरी मानकर चलते हैं, वही उसका नायक होता है।

इन्हीं गुणों से युक्त प्रधान स्त्री-पात्र को नायिका कहा जाता है। सामान्यतः नायक की पत्नी या प्रेयसी ही नायिका होती है। पर यह कोई अनिवार्य नियम नहीं हो सकता है कि किसी उपन्यास में नायक और नायिका ही हो, अथवा केवल नायक हो या केवल नायिका। प्रेमचन्द के रगभूमि में नायक है, नायिका नहीं, और सेवा सदन में नायिका है, पर नायक नहीं।

इसी प्रकार, उपन्यास के नायक या नायिका के लक्ष्य प्राप्ति के प्रयत्नों में कुछ पात्र सहायक सिद्ध होते हैं और कुछ बाधक बनते हैं। उपन्यासों के इस प्रकार के पात्रों को भले ही हम क्रमशः पताकानायक या पीठमर्द तथा प्रतिनायक या खल-नायक की सज्ञा न दें, पर उपन्यासों में इनके अस्तित्व से इनकार नहीं किया जा सकता।

ये तो हुए प्रधान पात्र। इनके अतिरिक्त उपन्यास में अन्य पात्र भी होते हैं, जिनका सम्बन्ध आधिकारिक कथा से उतना घनिष्ठ नहीं होता जितना कि प्रधान पात्रों का और जिनका प्रवेश प्रधान पात्रों के साधन के रूप में होता है। इन्हें गौण पात्र कहा जाता है। उपन्यास में इनकी आवश्यकता पड़ती है—कथानक को गति देने, वातावरण की गम्भीरता कम करने, वातावरण की सृष्टि करने, अन्य पात्रों के चरित्र को प्रकाश में लाने आदि के लिए।

पात्रों के भेद चरित्र-चित्रण की दृष्टि से—चरित्र-विकास की दृष्टि से उपन्यास में दो प्रकार के पात्र मिलते हैं एक वे जिनके जीवन की बदलती हुई परिस्थितियों का उनके चरित्र-विकास पर कोई प्रभाव नहीं पड़ता और उपन्यास के आरम्भ से लेकर अन्त तक वे एक से रहते हैं। कथानक की गति के साथ-साथ पाठकों की जानकारी जरूर बढ़ती जाती है, पर यह जानकारी उनके चरित्र में आए किसी आमूल परिवर्तन को लक्षित नहीं करती है, प्रत्युत उनके चरित्र के पूर्वव्यक्त

प्रतिन्यासों की ही पुष्टि करती है। ऐसे पात्रों को स्थिर (स्टैटिक) पात्र कहा जाता है। ये पात्र प्रायः अपने वर्ग के प्रतिनिधि होते हैं। इसलिए इन्हें वर्ग प्रतिनिधि पात्र या टाईप भी कहा जाता है।

ऐसे पात्र जो अपनी परिस्थितियों से, अपने आस-पास के वातावरण से, अछूते नहीं रहते तथा बाह्य अथवा आभ्यान्तरिक परिस्थितियों के परिवर्तन के साथ-साथ जिनके चरित्र का भी विकास होता रहा है, इन्हें विकसनशील (किनेटिक) पात्र कहा जाता है। ऐसे पात्र अपने वर्ग के प्रतिनिधि नहीं होते। वास्तव में, इनका कोई वर्ग होता ही नहीं। वे वाकी सबसे न्यारे, अपने में अकेले, व्यक्ति ही होते हैं। इसलिए, इन्हें व्यक्ति चरित्र (इंडिविजुअल कैरेक्टर) भी कहा जाता है।

चरित्र-चित्रण की विविध प्रणालियाँ—वैसे तो चरित्र-चित्रण की असंख्य प्रणालियाँ हो सकती हैं, पर मुख्य रूप से वे तीन ही हैं। पहली है वर्णनात्मक (Descriptive) प्रणाली, जिसमें उपन्यासकार अपने शब्दों में पात्रों की आकृति और वेश भूषा का वर्णन उनकी तत्कालीन बाह्य व आभ्यान्तरिक मनस्थिति का चित्रण तथा उसमें व्यक्त होने वाले उनके हाव भाव और क्रिया-प्रतिक्रिया का अंकन करता है। दूसरी प्रणाली है विश्लेषणात्मक (Analytical)। इसमें उपन्यासकार अपने पात्रों की व्यक्त क्रिया-प्रतिक्रिया में न अटका रहकर उनके कारणों की खोज में, पात्रों को उद्बलित किए रखने वाले उनके भावों और विचारों, उनके चेतन व अचेतन रुझानों, उनकी सूक्ष्मातिसूक्ष्म संवेदनाओं के विश्लेषण द्वारा उनमें कार्य-कारण की शृंखला वैठाता है। ऐसा करता हुआ वह अपने पात्रों के व्यक्त कार्य-कलापों में स्वाभाविकता ही नहीं ला देता, प्रत्युत उनके बाह्याभ्यन्तर दोनों को स्पष्टिक स्पष्ट करके उन्हें पाठकों के लिए बोधगम्य भी बना देता है। मनोवैज्ञानिक उपन्यासों के उदय से इस प्रणाली को विशेष प्रश्रय मिला है।

चरित्र-चित्रण की तीसरी प्रणाली नाटकीय है। इसमें उपन्यासकार स्वयं अपने पात्रों और पाठकों के बीच में नहीं अड़ा रहता, प्रत्युत पात्रों को उपन्यास के रंग-मंच पर लाकर स्वयं बीच में निकल जाता है और उन्हें अपनी क्रिया-प्रतिक्रिया भूमिगमा, कथोपकथनों आदि द्वारा धीरे-धीरे पाठकों पर खुलने देता है। दूसरे शब्दों में, वह अपने पात्रों के चरित्रोद्घाटन के लिए उन सब विधियों का प्रयोग करता है जिनके सहारे नाटककार अपने पात्रों को दर्शकों पर व्यक्त करता है। अन्तर केवल यह है कि नाटककार को बना-बनाया स्थित्यनुकूल रंग-मंच मिल जाता है और मिल जाते हैं सजे-सजाए वाङ्मय आकार और प्रकार के पात्र, जब कि उपन्यासकार को कोरे शब्द-चित्रों के सहारे इन सब चीजों को पाठकों के कल्पना-क्षेत्रों के सामने साकार ला खड़ा करना होता है।

सफल चरित्र-चित्रण—ऊपर चरित्र-चित्रण की जो तीन प्रणालियाँ दी हैं इसका अभिप्राय यह नहीं कि कोई उपन्यासकार पहली प्रणाली को अपनाता होगा और कोई दूसरी या तीसरी को। प्रत्येक उपन्यासकार को यह स्वतन्त्रता रहती है, वह जब चाहे जिस किसी प्रणाली का प्रयोग करे। नाटककार की तरह उस पर

ऐसा कोई प्रतिबन्ध नहीं रहता कि वह सदा नाटकीय प्रणाली को अपनाने के लिए ही बाध्य रहे। तो भी प्रायः देखा गया है कि रुचि और मार्मिक्य के अनुरूप प्रत्येक उपन्यासकार का विशेष भुकाव किसी एक प्रणाली की ओर होता है। पर कई उपन्यासकार किसी एक प्रणाली के प्रति अत्यधिक मोहाविष्ट हो जाने के कारण अपने लिए अनावश्यक सीमाओं का निर्माण कर लेते हैं। उदाहरणार्थ, अपने उपन्यासों में वृन्दावनलाल वर्मा नाटकीय प्रणाली की सीमाओं में बंध कर रह गए हैं। वास्तव में, सफल उपन्यासकार वही है जो अपने उपन्यासों में चरित्र-चित्रण की इन तीनों प्रणालियों का सम्यक् प्रयोग कर सके और उनमें समन्वय बैठा सके, क्योंकि वर्णनात्मक और नाटकीय प्रणालियाँ पात्रों का बहिरंग (objective) चित्रण करके ही रह जाती हैं और विश्लेषणात्मक प्रणाली उनके मानस की गहराइयों में खोकर उनके अंतरंग (subjective) चित्रण से ही अवकाश नहीं पा सकती जबकि चरित्र-चित्रण की सफलता पात्रों के बहिरंग और अंतरंग दोनों के स्फटिक स्पष्ट होने में है।

कथोपकथन

कथोपकथन का प्रयोग कथानक को गति देने, पात्रों के चरित्र का उद्घाटन करने, समाज के किसी वर्ग-विशेष की प्रवृत्तियों को प्रकाश में लाने, वातावरण की सृष्टि करने आदि कई उद्देश्यों से होता है। उपन्यास में कथानक का समावेश चाहे किसी भी उद्देश्य से हुआ हो, यह नितान्त आवश्यक है कि वह उपन्यास में उसका अंग बन कर आए, थिगली के रूप में नहीं। इसलिए कथोपकथन यदि उपन्यास के कथानक को गति नहीं देता या पात्रों के चरित्र को प्रकाश में नहीं लाता या उपन्यास के किसी अन्य तत्त्व को पुष्ट नहीं करता तो उसके लिए उपन्यास में कोई स्थान नहीं होना चाहिए, उसका विषय चाहे कितना ही आकर्षक हो और भाषा चाहे कितनी ही सुन्दर हो।

इसमें कोई सदेह नहीं कि कथोपकथन का न्यूनाधिक सम्बन्ध उपन्यास के सभी तत्त्वों से है। पर इस तथ्य से इनकार नहीं किया जा सकता कि उसका सीधा सम्बन्ध पात्रों से और उनके चरित्र-चित्रण से है। पात्रों के भाव-विचार और संवेदनाओं को व्यक्त करने, उनकी क्रिया-प्रतिक्रिया के पीछे छिपी प्रेरणाओं (Motives) के चित्रण में तथा उनके एक दूसरे पर पड़े संस्कारों को अभिव्यक्त करने में कथोपकथन बड़े कारगर सिद्ध होते हैं। जिन उपन्यासकारों का रुझान चरित्र-चित्रण की नाटकीय प्रणाली की ओर अधिक होता है वे तो कथोपकथन से पात्रों की मनोवृत्तियों के विश्लेषण और उनकी व्याख्या तक का काम भी ले लेते हैं। कथोपकथन का सबसे बड़ा लाभ यह है कि उपन्यासकार पाठक और पात्र के बीच से निकलकर, पात्रों को पाठकों पर स्वयं खुलने का अवसर दे देता है, जिससे उपन्यास में अधिक स्वाभाविकता आ जाती है।

अच्छा कथोपकथन पात्रानुकूल होता है, उसकी परिस्थिति और उसके बौद्धिक विकास के अनुकूल होता है। इसका अभिप्राय यह नहीं कि वस्तुजगत् में वह पात्र

जैसे और जिस बोली में बोलेंगा, उपन्यासकार उससे हू-ब-हू उसी प्रकार का कथोप-कथन कराए। वास्तविक जीवन में हमारे कथोपकथन बहुधा टूटी-फूटी भाषा में, अनेक प्रकार की अस्पष्टताओं, असंगतियों और आवृत्तियों से भरे रहते हैं। उप-न्यासकार को पात्रों के कथोपकथन में इन सब दोषों के लाने की जरूरत नहीं।^१ उसे तो कथोपकथन और उसकी भाषा को कलात्मक ढंग से इस प्रकार छू देना है कि उनसे सम्बन्धित पात्रों का बौद्धिक स्तर ध्वनित हो उठे, अन्यथा कथोपकथन इतना दुरुह हो जाएगा है कि पाठक की समझ से बाहर हो जाए।^२ कथोपकथन की भाषा ही नहीं, उसका विषय भी पात्रानुकूल होना चाहिए। इसमें बहुधा अनाड़ी लेखक चूक जाता है और अपने विश्वासों और सिद्धान्तों की व्याख्या की धुन में अपने पात्रों से ऐसे दार्शनिक विषयों पर कथोपकथन करा देता है जो उनके बौद्धिक स्तर से परे हो।

कथोपकथन भावों की अभिव्यक्ति के माध्यम के रूप में पात्र का दास होता है, स्वामी नहीं। इसलिए, यह नितान्त आवश्यक है कि वह स्पष्ट और सुबोध हो, पर कथोपकथन की स्पष्टता से हमारा अभिप्राय यह नहीं कि वह उपयुक्त समय से पहले कथानक के मोड़ों तथा पात्रों की प्रतिक्रियाओं को व्यक्त कर दे। हमारा कहना केवल यह है कि किसी स्थिति विशेष में उपन्यासकार कथोप-कथन द्वारा जो कुछ और जितना बताना चाहता है उसे बिना किसी प्रकार की दुरुहता के व्यक्त कर दे।

वातावरण

किसी व्यक्ति की ममम्या का वास्तविक ज्ञान और उसकी क्रिया-प्रतिक्रिया का सही मूल्यांकन उसकी परिस्थिति को जाने बिना नहीं हो सकता क्योंकि विपरीत परिस्थितियों के आंधी-तूफान बड़े-बड़े धर्मधारियों के छक्के छुड़ा देते हैं और अनुकूल परिस्थितियों में साधारण प्रतिभा वाले मनुष्य भी असाधारण सफलताएँ प्राप्त कर लेते हैं। पर किसी परिस्थिति के वर्णन मात्र से ही यह नहीं कहा जा सकता कि वह अनुकूल है अथवा प्रतिकूल। इसके लिए उसे देश और काल के सदर्भ में रखकर देखना होगा। किसी एक देश अथवा काल से प्रतिकूल कहा जाने वाला वातावरण किसी दूसरे देश या काल में अनुकूल भी सिद्ध हो सकता है। उदाहरणार्थ स्वतन्त्रता-प्राप्ति से पहले भारतीय कांग्रेस के किसी अधिवेशन में तालियों की गड़गड़ाहट के बीच धुआँधार भाषण करने वाले को मिलती थी जेल की कोठरी या फाँसी का तखता, पर अब इसी से वह सुख-सुविधा-सम्पन्न कोठी या बुजारात के तख्त का अधिकारी बन जाता है।

1 "In a quarrel that takes place in real life, you will find a great many undramatic repetitions and anticlimaxes, and sometimes a vast amount of unnecessary language, all this has to be avoided" (Henry Arther Jones).

2 "Very few know any dialect thoroughly enough to permit a writer to use it with absolute accuracy. The moment dialogue begins to show the need of a glossary it is defeating its own end" (G P Baker).

इसलिए जो उपन्यासकार यह चाहता है कि पाठक उसके पात्रों को ठीक-ठीक समझ सकें—और ऐसा प्रत्येक उपन्यासकार चाहा करता है—, उसे अपने पात्रों की परिस्थिति-विशेष का तो, जिसने कि उन्हें उलझा रखा है, सूक्ष्मातिमूढ चित्रण करना ही होगा, पर साथ ही उस देश और काल का भी ठीक-ठीक परिचय कराना होगा जिससे उसके उपन्यास के कथानक और पात्रों का सम्बन्ध है, क्योंकि देश, काल और परिस्थिति के सद्वर्णन में ही पाठक उसके पात्रों के कार्यकलापों का सही मूल्यांकन कर सकेंगे। समस्यामूलक सामाजिक उपन्यासों में उपन्यासकार को अपने पात्रों के युग और उसकी परिस्थितियों के चित्रण के लिए कोई विशेष आयास की अपेक्षा नहीं रहती, क्योंकि पाठक स्वयं भी उसी युग का होने के कारण उपन्यासकार के संकेत मात्र से ही पात्रों की परिस्थिति को उनके वास्तविक रूप में ग्रहण कर लेता है। पर ऐतिहासिक-उपन्यास के लेखक को इस विषय में विशेष परिश्रम करना पड़ता है। वास्तव में उपन्यास के कथानक का सम्बन्ध जिस देश व युग से हो उसके बारे में पूरी जानकारी प्राप्त करना उसके लिए अनिवार्य हो जाता है। ऐतिहासिक उपन्यास का पाठक क्योंकि उपन्यास के युग और उसकी परिस्थिति से बहुत दूर होता है, उन्हें पूरी-तरह से समझने के लिए उसे उपन्यासकार के वर्णनों का ही सहारा लेना पड़ता है। इसीलिए, पाठक के प्रति ऐतिहासिक उपन्यासकार का दायित्व दूसरों की अपेक्षा बढ़ जाता है और उसकी सबसे बड़ी कठिनाई यह होती है कि इस जिम्मेदारी को निभाने में उसके लिए कल्पना का प्रयोग वर्जित होता है और उसे उस युग के जीवन और जगत् के कठोर सत्य को ही अपने उपन्यास का आधार बनाना होता है। कोई उपन्यासकार जितना सही और स्पष्ट चित्रण अपने उपन्यास के युग और उसकी परिस्थितियों का कर सकेगा उतने ही यथार्थ और सजीव वातावरण की वह सृष्टि कर सकेगा और उतनी ही आसानी से और सही रूप में उसके पात्र समझे जा सकेंगे। इस दृष्टि से वृन्दावन लाल वर्मा के 'गढ़ कुण्डार', 'विराटा की पद्मिनी', 'झाँसी की रानी' आदि ऐतिहासिक उपन्यास उल्लेखनीय हैं, जिनमें उस युग की राजनीतिक परिस्थितियों, धार्मिक मनोवृत्तियों और सामाजिक समस्याओं की स्पष्ट झलकें मिल जाती हैं।

यहाँ ऐतिहासिक उपन्यासकार को यह चेतावनी देना अप्रासंगिक न होगा कि उपन्यास के कथानक के अनुरूप वातावरण की सृष्टि, अर्थात् देश-काल और परिस्थिति-चित्रण, उपन्यास के कथानक को सही रूप में प्रकाशित करके उसके पात्रों को बोधगम्य बनाने का साधन ही है, अपने आप में वह साध्य नहीं। यदि अपने ऐतिहासिक ज्ञान के प्रदर्शन की धुन में कोई उपन्यासकार इसे साधन से साध्य बना देगा तो उसका उपन्यास इतिहास के शुष्क पन्नों से अधिक रोचक न बन पाएगा और उपन्यास की दृष्टि से अपना महत्त्व खो बैठेगा।

पात्रों की बाह्य परिस्थितियों के चित्रण, उनके आस-पास के वातावरण की सृष्टि से ही उपन्यासकार के कर्तव्य की इति नहीं हो जाती। उसे पात्र के आन्तरिक वातावरण, उसकी मानसिक उथल-पुथल और उसके अचेतन कारणों का भी चित्रण करना होगा, क्योंकि उनके प्रकाश में ही पाठक उन पात्रों की व्यक्त क्रिया-

प्रतिक्रियाओं की स्वाभाविकता को पहचान सकेगा। समान बाह्य परिस्थितियों में भी जब कोई पात्र भिन्न-भिन्न प्रकार से प्रतिक्रिया करता हुआ पाया जाता है तो पाठक को उसके आचरण की स्वाभाविकता पर सन्देह होने लगता है, पर कुशल उपन्यासकार दोनों स्थितियों में पात्र की मानसिक अवस्थाओं का चित्रण करके उसके चरित्र में व्यक्त होने वाले विरोधाभासों को हटा देता है और इस प्रकार उसे विश्वास करा देते हैं कि उन दो समान परिस्थितियों में पात्र के परस्परविरोधी आचरण का मूल उसकी दोनों बार की मनोस्थितियों के परस्पर विरोध में है।

इस प्रकार, उपन्यासकार को अपने पात्रों के बाह्य और आन्तरिक दोनों प्रकार के वातावरण का सूक्ष्मातिमूक्ष्म चित्रण करना होता है। ऐसा वह तभी कर सकता है यदि वह अपने पात्रों के बारे में, उनके देश-काल और समाज के बारे में पूरी-पूरी जानकारी रखता हो।

जीवन-दर्शन और उद्देश्य

जैसा कि हम पहले कह चुके हैं, उपन्यास का सीधा सम्बन्ध मानव से तथा उसके जीवन और जगत् से है। जितनी सफलता से कोई उपन्यासकार अपने पात्रों की बाह्य और आन्तरिक परिस्थितियों का चित्रण कर सकेगा, अपने आस-पास की परिस्थितियों के प्रति उनके दृष्टिकोण को और निरन्तर बदलती हुई परिस्थितियों में अपने परिपाश्वर्य के प्रति, अपने जीवन और जगत् के प्रति उसके दृष्टिकोण में जो रूपान्तर घटित होता है, उसे चित्रित कर सकेगा उतना ही सफल उसका उपन्यास होगा। पर यह सब कुछ तो वह तभी कर सकेगा यदि वह स्वयं जीवन का पारखी हो और मानव स्वभाव का पूरा जानकार हो—कोरे पुस्तक-ज्ञान के आवार पर नहीं, बल्कि इस भव-सागर में अपनी जीवन-नौका को डालकर उसने लहरों के थपेड़े खाए हों और सागर की तरंगों के उतार और चढ़ाव में उसकी नौका उठती-गिरती निरन्तर बढती रही हो, और उसके प्रत्येक उत्थान और पतन में उसने कुछ खोया हो, कुछ पाया हो। ऐसा अनुभवी उपन्यासकार ही उपन्यास के नाम को सार्थक कर सकता है।

पर ऐसे अनुभवी उपन्यासकार के जीवनव्यापी सघर्ष ने उसके मन पर जो सस्कार छोड़े होते हैं, उनके महारे जीवन और जगत् के प्रति और उसकी प्रत्येक समस्या के प्रति, उसका एक विशेष दृष्टिकोण बन चुका होता है। उसकी मान्यताएँ और विश्वास एक स्पष्ट रूप धारण कर चुके होते हैं और वे जाने या अजाने उसके उपन्यास में अभिव्यक्ति पा लेते हैं। बहुधा ऐसा भी होता है कि उपन्यासकार अपने जीवन में अनुभूत सत्य को दूसरों तक पहुँचाने के लिए अधीर हो उठता है और उपन्यास को अपनी अभिव्यक्ति का माध्यम बनाता है। साहित्य की अन्य विधाओं की तुलना में उपन्यास ही एक ऐसा है जिसकी रचना “कला केवल कला के लिए” की दृष्टि से बहुत कम हुई है। होता प्रायः यह रहा है कि अपने युग और उसकी मनोवृत्ति में व्याप्त विषय से अपने समाज और उनके विविध-निषेधों द्वारा निरन्तर होने वाले अनिष्टों से, अपनी जनता की नस-नस में भरी जड़ता से

उपन्यासकार इतना बेजार हो गया होता है कि वह अपने युग और समाज को उसकी मोह-निद्रा से झझोड़कर उठा देने का दृढ़ संकल्प कर लेता है और अपने उद्देश्य की पूर्ति के लिए उपन्यास को साधन बनाता है। विश्व के उच्चकोटि के उपन्यासों की रचना उन उपन्यासकारों द्वारा ही सम्भव हुई है जो अपने युग और समाज की घाँघली से बेजार और उस घाँघली का अन्त करने के लिए दृढ़-संकल्प थे। अपने समाज में आमूल परिवर्तन ला देने के लिए, अपने युग के मानव की काया पलट देने के लिए उनके भीतर ही भीतर जो आग सुलग रही थी, जो तड़प उन्हें दिन-रात बेचैन कर रही थी, वही विश्व के अमर उपन्यासों के रूप में परिवर्तित हुई। ऐसे उपन्यासों में उनके रचयिता का जीवन-दर्शन इतना मशक्कत बनकर आया है कि उससे समाज में क्रान्ति मच गई।

इस प्रकार, उपन्यास में उपन्यासकार के जाने या अजाने उसका जीवन-दर्शन अभिव्यक्ति पा लेता है। सच तो यह है कि उपन्यास रचने के लिए एक बार लेखनी उठा लेने पर कोई भी उपन्यासकार जीवन के प्रति अपने दृष्टिकोण, जीवन और जगत् के प्रति अपनी विविध मान्यताओं और विश्वासों को उनसे अलग नहीं रख सका, वे बरबस उसके उपन्यासों में झलक पड़े। वास्तव में किसी उपन्यास को अमर बना देने वाला उसमें निहित उपन्यासकार का सशक्त जीवन-दर्शन ही होता है, और यदि कोई उपन्यास असफल रहता है तो भी उसका मुख्य कारण जीवन के प्रति उसके रचयिता का अपरिपक्व दृष्टिकोण होता है। इस दृष्टि से उपन्यास में निहित जीवन-दर्शन और उसके उद्देश्य का महत्त्व बढ़ जाता है। इसीलिए तो जब हम किसी उपन्यास की समालोचना करने बैठते हैं तो अपने को उसमें व्यक्त जीवन-दर्शन का विवेचन करता हुआ पाते हैं। यदि किसी उपन्यास को हम सराहते हैं तो इसलिए कि उस द्वारा प्रचारित दृष्टिकोण हमारे जीवन-दर्शन से मेल खाता है, और यदि उसको व्यर्थ बताते हैं तो इसलिए कि उसमें व्यक्त जीवन-दर्शन हमें उपयोगी प्रतीत नहीं होता है।

इसमें सदेह नहीं कि उपन्यास की प्रमुख शक्ति उसमें निहित उपन्यासकार के जीवन-दर्शन में होती है पर इसका अभिप्राय यह नहीं कि उपन्यासकार उपदेशक के रूप में प्रकट होकर अपनी व्यक्तिगत मान्यताओं और आस्थाओं को, अपने विचारों और विश्वासों को, पाठकों पर लादता रहे। वास्तविकता यह है कि किसी उपन्यासकार का जीवन के प्रति दृष्टिकोण चाहे कितना ही परिपक्व हो, उसका जीवन-दर्शन चाहे कितना ही ठोस हो, वह एक दम व्यर्थ सिद्ध हो जायगा यदि वह उपन्यास के विविध तत्त्वों के माध्यम से व्यक्त न होकर सीधा दार्शनिक व्याख्यान या धार्मिक उपदेश के रूप में व्यक्त होगा। उपन्यासकार का जीवन-दर्शन पाठक तक इस रूप में पहुँचना चाहिए जो व्यजनात्मक अधिक हो और अभिधात्मक कम। इसीलिए, प्रेमचन्द प्रभृति ऐसे उपन्यासकार, जो अपने उपन्यासों में बार-बार प्रकट होकर पाठकों को सीधा सम्बोधित करके बड़े-बड़े व्याख्यान देने लग जाते हैं, वे अपने पाठकों को ऊँचा देते हैं। पर उपन्यासकार का जीवन-दर्शन इतना अधिक दुरूह और अप्राप्य भी नहीं होना चाहिए जितना जेनेन्द्र के उपन्यासों का, जिनमें उपन्यासकार और

उसका दर्शन पाठको को हर बार चकमा देकर उनकी पकड़ से निकल जाय । कहने का अभिप्राय यह है कि उपन्यास में उसके रचयिता के विचार और विश्वास इतने सुलभ भी नहीं होने चाहिए कि वह स्वयं प्रकट होकर उनका प्रचार करता फिरे और इतने प्राप्य भी नहीं होने चाहिए कि पाठक के लाख चेष्टा करने पर भी उसके पल्ले कुछ न पड़े ।

उपन्यासों के विविध भेद

जीवन का प्रतिनिधित्व करने वाला उपन्यास आज जीवन के समान ही इतना बहुमुखी हो गया है कि उसका कोई भी वर्गीकरण अघूरा और व्यर्थ हो जायगा । फिर भी विविध दृष्टियों से उसके भेदोपभेद किए जा सकते हैं । मुख्यरूप से उसका तीन प्रकार से वर्गीकरण हो सकता है—(१) कथा-शैली की दृष्टि से, (२) कथानक की दृष्टि से, और (३) विषय की दृष्टि से ।

कथा-शैली की दृष्टि से—

(१) कथात्मक—इसमें उपन्यासकार अपनी ओर से उत्तम पुरुष में कहानी कहता चला जाता है । हिन्दी में मनोवैज्ञानिक उपन्यासों के उदय से पहले अधिकांश उपन्यास इसी शैली में लिखे जाते थे । प्रेमचन्द के सभी उपन्यास कथात्मक शैली में हैं ।

(२) आत्मकथात्मक—इसमें उपन्यास का नायक या कोई अन्य पात्र आत्म-कथा के रूप में प्रथम पुरुष में आप-बीती कहता कहता है । जैसे—जैनेन्द्र का 'सुखदा', इलाचन्द जोशी का 'जहाज का पछी' आदि ।

(३) पत्रात्मक—इसमें उपन्यास के कथानक का उद्घाटन और उसके पात्रों की चरित्राभिव्यक्ति आदि सब कुछ पात्रों के एक दूसरे को लिखे गए पत्रों के माध्यम से ही होती है । जैसे—पाण्डेय देवन शर्मा 'उग्र' का 'चन्द हमीनो के खतूत' ।

(१) घटना-प्रधान—ऐसे उपन्यासों में उपन्यासकार का ध्यान कथावस्तु के सगठन की ओर अधिक होता है, पात्रों के चरित्र-चित्रण की ओर कम । ऐसा उपन्यासकार पाठको के मनोरंजन, या किसी सामाजिक या राजनीतिक समस्या के लिए कथावस्तु का सगठन करता है, और उसके अनुरूप ही पात्र के चरित्र को रूप और आकार देता चलता है । ऐसे उपन्यासों में बहुधा कथानक की आवश्यकताओं की पूर्ति के लिए उपन्यासकार पात्रों के चरित्र-विकास के साथ जबरदस्ती कर बैठता है, उनके चरित्र-विकास को कई ऐसे मोड़ दे बैठता है जो उनके स्वाभाविक और प्राकृतिक विकास में एक असंगति ला देते हैं ।

हिन्दी के आरम्भिक उपन्यास अधिकांशतः घटना-प्रधान ही थे । देवकीनन्दन खत्री के तिलस्म और ऐयारी के उपन्यास तथा गोपालराम गहमरी के जासूसी उपन्यास इसी कोटि के उपन्यास हैं, जिनमें उपन्यासकार का उद्देश्य पाठको को घटनाओं के घटाटोप में उलझाकर उनकी कुतूहलवृत्ति को उकसाते रहना है ।

(२) चरित्र-प्रधान—ऐसे उपन्यासों में पात्रों की प्रधानता रहती है। इनमें कथानक और अन्तर्गत घटनाएँ पात्रों के लिए होती हैं, न कि पात्र घटनाओं के लिए। ऐसे उपन्यासों की प्रत्येक घटना, उनकी कथावस्तु का प्रत्येक मोड़ पात्रों के चरित्र के किसी न किसी रूप के उद्घाटन के लिए होता है, कथानक के कलापक्ष दिखाने के लिए नहीं। इन उपन्यासों में बहुधा कथावस्तु के सगठन की ओर कोई विशेष ध्यान नहीं दिया जाता और यह प्रवृत्ति यहाँ तक बढ़ गई है कि कई उपन्यासों में कथानक की ओर बिल्कुल ही ध्यान नहीं दिया जाता, और उपन्यासकार अपना सारा जोर पात्रों के चरित्र-चित्रण में लगा देता है।

प्रेमचन्द का 'गोदान' और 'रगभूमि', यशपाल का 'दिव्या' और जैनेन्द्र का 'मुनीता' आदि उपन्यास चरित्र-प्रधान उपन्यास ही हैं, जिनमें कथावस्तु ढीली ही रही है।

ऊपर हमने उपन्यास के घटना-प्रधान तथा चरित्र-प्रधान जो दो भेद बताए हैं इसका अभिप्राय यह नहीं कि प्रत्येक उपन्यास या तो घटना-प्रधान होगा और या चरित्र-प्रधान। वास्तव में, सफल उपन्यास वही हो पाता है जिसमें कथानक और चरित्र में समन्वय रहा हो, जिसमें न तो कथानक की आवश्यकताओं को पूरा करने के लिए पात्रों का गला घोटा गया हो, और न ही पात्रों के चरित्रों के चरित्र-चित्रण पर कथावस्तु की सगठितता की बलि चढ़ाई गई हो, जिसमें ये दोनों तत्त्व एक-दूसरे के बाधक नहीं साधक बन कर रहे हों।

विषय की दृष्टि से—

तिलस्मी ऐयारी और जासूसी उपन्यास—हिन्दी के प्रारम्भिक उपन्यास अधिकतर या तो तिलस्मी हैं, या ऐयारी हैं और या फिर जासूसी हैं। तिलस्म शब्द सम्भवतः अरबी है। इनसे उन आश्चर्यजनक और कौतूहलवर्द्धक घटनाओं आदि का बोध होता है जो मनुष्य को एकाएक स्तम्भित कर देती हैं। 'ऐयार' शब्द मक्कारी का पर्यायवाची है। इस मक्कारी के लिये हमारे यहाँ माया शब्द का प्रयोग होता रहा है। जिन उपन्यासों में मक्कार और मायावी पुरुषों का वर्णन रहता है, उन्हें ऐयारी के उपन्यास कहते हैं। तिलस्मी और ऐयारी उपन्यास सम्भवतः पहले-पहल अरबी और फारसी में लिखे गए थे। इनके उर्दू अनुवाद उन्नीसवीं शताब्दी में ही प्रारम्भ हो गए थे। ऐयारी और तिलस्मी उपन्यासों की अपेक्षा जासूसी उपन्यास अधिक बुद्धिवर्द्धक प्रतीत होने हैं। तिलस्मी और ऐयारी उपन्यासों का लक्ष्य केवल कौतूहलवर्द्धन ही प्रतीत होता है, किन्तु जासूसी उपन्यासों का लक्ष्य कौतूहलोत्पादन के साथ-साथ बुद्धिवर्द्धन भी प्रतीत होता है। जासूसी उपन्यास सम्भवतः पाश्चात्य देशों के डिटेक्टिव (Detective) उपन्यासों के आधार पर विकसित हुए हैं। इन तीनों कोटि के उपन्यास लिखने की परम्परा भारतेन्दु युग में ही प्रवृत्ति हो गई थी। तिलस्मी और ऐयारी उपन्यास लिखने वालों में देवकीनन्दन खत्री का नाम सर्वप्रथम लिया जाता है। देवकीनन्दन खत्री का सबसे पहला उपन्यास 'चन्द्रकान्ता' है। चन्द्रकान्ता के बाद 'चन्द्रकान्ता सन्तति' की रचना हुई। यह २४ भागों में है।

इनकी अन्य रचनाओं में नरेन्द्रमोहनी (दो भाग), कुसुमकुमारी (चार भाग), काजल की कोठरी, कटोरा भर खून, नीलखा हार और भूतनाथ विशेष उल्लेखनीय हैं। इनमें से अधिकांश तिलस्म और ऐयारी से भरे हुए हैं। तिलस्मी उपन्यासों में जनार्दन भा लिखित नौका डूबी और किशोरीलाल गोस्वामी लिखित तिलस्मी श्रीश महल, नामक उपन्यास भी प्रसिद्ध है।

तिलस्मी उपन्यासों की अपेक्षा जासूसी उपन्यासों की हिन्दी में अधिक भरमार रही। जासूसी उपन्यास लिखने का श्रीगणेश सम्भवतः गोपालराम गहमरी ने किया था। इनके लिखे हुए 'खूनी कौन', 'जमुना का खून', 'जासूस की भूल', 'जासूस की चोरी' नामक उपन्यास बहुत प्रसिद्ध हैं। जासूसी उपन्यासों में हरीकृष्ण 'जौहर' लिखित 'डाकू' तथा 'छाती का छुरा', बलदेवप्रसाद मिश्र लिखित 'अद्भुत लाश', रामलाल वर्मा लिखित 'खूनी खजर', 'जासूसी चक्कर', 'जासूसी पिटारा', 'डबल जासूसी', 'काया का खून' 'पुतली का महल', 'दारोगा का खून', आदि उपन्यास भी उल्लेखनीय हैं। इन सभी उपन्यासों में वस्तु, वर्णन तथा घटना जनित वैचित्र्य को ही महत्त्व दिया गया है। इन उपन्यासों में चरित्र के विकास के लिए न अवकाश ही है और न उपन्यासकारों ने प्रयास ही किया है।

सामाजिक उपन्यास—हिन्दी में सामाजिक उपन्यास लिखने की परम्परा आर्यतेन्दुकाल में ही प्रवर्तित हो चली थी। हिन्दी में सामाजिक उपन्यास लिखने की प्रवृत्ति के साथ-साथ वस्तु तथा घटना-वैचित्र्य के स्थान पर चरित्र-वैचित्र्य को महत्त्व दिया जाने लगा। इस चरित्र-वैचित्र्य के प्रयास में लगे हुए हिन्दी के सामाजिक उपन्यासकारों में चरित्र-चित्रण की कला का भी विकास दिखाई पड़ा। हिन्दी के प्रारम्भिक सामाजिक उपन्यासों में गौरीदत्त लिखित 'देवरानी जिठानी', प्रताप नारायण मिश्र कृत 'राधारानी', 'देवी चौधरानी', राधा चरण गोस्वामी प्रणीत 'विधवा विपत्ति', राधाकृष्णदास रचित 'निस्सहाय हिन्दू', किशोरीलाल गोस्वामी कृत 'तरुण तपस्विनी', गोपालराम गहमरी लिखित 'दो बहिन', लज्जाराम मेहता प्रणीत 'आदर्श दम्पति', उमरावसिंह लिखित 'आदर्श बहू', 'भाई बहिन', चन्द्रसेन जैन लिखित 'बुढ़ापे का विवाह' आदि विशेष उल्लेखनीय हैं।

सामाजिक उपन्यास लिखने की कला को चरम सौन्दर्य प्रदान करने का श्रेय उपन्यास सम्राट् प्रेमचन्दजी को है। उनके 'सेवा सदन', 'वरदान', 'प्रेमाश्रम', 'रगभूमि', 'कायाकल्प', 'निर्मला', 'प्रतिज्ञा', 'गवन', 'कर्मभूमि', 'गोदान', लगभग यह ग्यारहो उपन्यास सामाजिक उपन्यासों की ही कोटि में आते हैं। इनके पहले उपन्यास 'प्रेमा' और अन्तिम उपन्यास 'मगल सूत्र' में भी सामाजिकता की ही झलक दिखाई पड़ती है। इनके उपन्यास अधिकतर समस्या-प्रधान उपन्यास हैं, इन समस्या-प्रधान उपन्यासों में कुछ पात्रों के चरित्र-चित्रण का सफल प्रयास किया गया है। प्रेमचन्द के बाद सामाजिक उपन्यास लिखने की परम्परा बराबर चलती रही। प्रेमचन्दजी के बाद के सामाजिक उपन्यासों में वृन्दावनलाल वर्मा लिखित 'कुण्डली चक्र', राधिकारमणप्रसाद लिखित 'राम रहीम', विश्वम्भर शर्मा कौशिक लिखित 'माँ', शिवपूजनसहाय कृत 'देहाती दुनिया', सियारामशरण लिखित 'नारी',

सूर्यकान्त त्रिपाठी लिखित 'अप्सरा', देवनारायण लिखित 'दहेज', भगवतीप्रसाद वाजपेयी लिखित 'परित्यक्ता', 'दो बहिनें', तथा 'पत्नी' अनूपलाल मण्डल कृत 'निर्वासिता', 'समाज की वेदी पर', 'गरीबी के दिन', इलाचन्द्र जोशी प्रणीत 'मन्यासी' 'निर्वासिता', जैनेन्द्र लिखित 'सुनीता', विशेष प्रसिद्ध है। इनके अतिरिक्त और भी अनेक सामाजिक उपन्यास लिखे गए। इन सभी उपन्यासों में समाज के विभिन्न चित्रों की अवतारणा की गई है। उनकी सामाजिक समस्याओं को प्रस्तुत किया गया है, कुछ में उन समस्याओं के सुलभाव की प्रवृत्ति भी दिखाई पड़ती है। संक्षेप में यह कहने में सकोच नहीं है कि हिन्दी के सामाजिक उपन्यासों की रूपरेखा बड़ी व्यापक है।

राजनीतिक उपन्यास—प्रेमचन्द युग के बाद उपन्यास कला ने जब एक नई करवट ली तो उसकी प्रवृत्ति राजनीति की ओर भी हो चली, जिसके फलस्वरूप हिन्दी में बहुत से सफल और सुन्दर राजनीतिक उपन्यास लिखे जाने लगे। राजनीतिक प्रवृत्ति का उदय जैनेन्द्र में ही हो चला था। इसका प्रमाण यह है कि उन्होंने अपने उपन्यासों के कुछ पात्रों को आन्तिकारी दल का सदस्य बनाया है। अज्ञेय की प्रवृत्ति भी थोड़ी-बहुत राजनीतिक ही प्रतीत होती है। उनके 'शेखर एक जीवनी' में आतंकवाद की झलक मिलती है। ठाकुर शिवनारायणसिंह ने शुद्ध राजनीतिक आन्दोलनों को लेकर उपन्यास लिखे। उनके 'जागरण' में खादी आन्दोलन की अच्छी झाँकी दिखाई पड़ती है। राजनीतिक उपन्यास लिखने वालों में रामवृक्ष वेनीपुरी का नाम भी प्रतिष्ठा के साथ लिया जाता है। उनका 'पतितों के देश में' नामक उपन्यास शुद्ध राजनीतिक उपन्यास है। मोहनलाल महतो के उपन्यास भी अधिकतर राजनीतिक हलचलों और आन्दोलनों को लेकर लिखे गए हैं। फायद और मार्क्स से प्रभावित कलाकार यशपाल ने भी कुछ राजनीतिक उपन्यास लिखे हैं। इनमें 'पार्टी कांग्रेस' विशेष प्रसिद्ध है। मार्क्सवादी राजनीति को लेकर हिन्दी में बहुत से उपन्यास लिखे गए हैं। इनमें नरोत्तमदास नागर के 'दिन के तारे' और सर्वदानन्द वर्मा लिखित 'नरमेघ' के नाम विशेष उल्लेखनीय हैं। नागार्जुन अधिकतर मार्क्सवाद के प्रचारात्मक दृष्टिकोण को लेकर चले हैं। भगवतीचरण वर्मा ने 'टेंढे-मेढे रास्ते' में युग की राजनीतिक विषमताओं का अच्छा संकेत किया है। इसके उत्तर में रागेय राघव ने 'सीधा-साधा रास्ता' लिखकर मार्क्सवाद की सर्वोत्कृष्टता व्यक्त की है। सेठ गोविन्ददास का 'इन्दु' नामक उपन्यास भी राजनीतिक हलचलों का चित्र खींचने में ही प्रयत्नशील है। अचल की प्रवृत्ति भी वर्तमानकालीन राजनीतिक प्रेरणाओं से प्रेरित है। 'चढती धूप', 'उल्का', आदि उपन्यासों में उनकी राजनीतिक प्रवृत्ति ही झाँक रही है। इधर गुरुदत्त, यज्ञदत्त शर्मा और रामानन्द सागर आदि ने अनेक सफल राजनीतिक उपन्यास लिखे हैं। गुरुदत्त के राजनीतिक उपन्यासों में 'स्वराज्य दान', 'विकृत छाया' आदि के नाम बहुत प्रसिद्ध हैं। यज्ञदत्त शर्मा के 'दो पहलू' और 'इसान' नामक उपन्यास भी राजनीतिक उपन्यासों की कोटि में ही आते हैं। इनमें अधिकतर 'नमक सत्याग्रह', 'आतंककारी आन्दोलन' आदि प्रसंगों की अवतारणा की गई है। इस प्रकार संक्षेप में हम कह सकते हैं कि हिन्दी उपन्यास क्षेत्र में राजनीतिक उपन्यासों की धारा भी अच्छी बन रही है।

ऐतिहासिक उपन्यास—हिन्दी साहित्य में ऐतिहासिक उपन्यासों की परम्परा आधुनिक युग के प्रथम चरण में किशोरीलाल गोस्वामी के द्वारा प्रवर्तित की गई थी। उनके ऐतिहासिक उपन्यासों में 'तारा' नामक उपन्यास विशेष उल्लेखनीय है। किन्तु इस उपन्यास में भी उन्हें ऐतिहासिक उपन्यासकार की दृष्टि से अधिक सफलता नहीं मिलती है। सफल ऐतिहासिक उपन्यासों के अभाव में कुछ हिन्दी विद्वानों ने बंगला के ऐतिहासिक उपन्यासों का अनुवाद किया। इन उपन्यासों में दुर्गेश नन्दिनी, चन्द्रशेखर, देवी चौवरानी आदि उपन्यास विशेष लोकप्रिय रहे। ऐतिहासिक उपन्यास लिखने का प्रयत्न प्रसिद्ध आलोचक मिश्रवन्धुओं ने भी किया। 'विक्रमादित्य' और 'पुण्यमित्र' नामक उनके ऐतिहासिक उपन्यास कई दृष्टियों से सफल हैं। इस दिशा में जयगङ्गप्रसाद का प्रयास भी उल्लेखनीय है। 'ईरावती' में उन्होंने शु गकालीन परिस्थितियों का अच्छा चित्रण किया है। प्रसादजी के बाद ऐतिहासिक उपन्यास-लेखकों में आचार्य चतुरसेन शास्त्री का नाम आता है। इनके ऐतिहासिक उपन्यासों में 'वैशाली की नगर वधू', 'वय रक्षाम' और 'सोमनाथ' ही अधिक महत्वपूर्ण हैं। इनमें 'वैशाली की नगर वधू' अधिक सुन्दर बन पड़ा है।

ऐतिहासिक उपन्यास-लेखकों के सम्राट् श्री वृन्दावनलाल वर्मा के प्रयास सब प्रकार से स्तुत्य हैं। उनके प्रसिद्ध ऐतिहासिक उपन्यास 'कचनार', 'गढ़ कु डार', 'विराटा की पद्मिनी', 'भृगुनयनी', 'झाँसी की रानी', और 'अहिल्याबाई' बहुत सफल हैं। इनके ऐतिहासिक उपन्यासों की सबसे बड़ी विशेषता युग विशेष की संस्कृति के सजीव चित्रण में रहती है। यह संस्कृति भी अधिकतर बुन्देलखण्ड के आसपास के भूमि-भागों से ही सम्बन्धित रहती है। ऐतिहासिक उपन्यास रचना-क्षेत्र में राहुलजी ने भी अच्छा प्रयास किया है। उनके लिखे हुए 'मिह्र सेनापति' और 'जय यौधेय' सफल ऐतिहासिक उपन्यास हैं। इन उपन्यासों में तत्कालीन ऐतिहासिक परिस्थितियों का अच्छा उद्घाटन किया गया है। इनके उपन्यासों में इनकी अमरणीय प्रवृत्ति की अच्छी प्रतिच्छाया दिखाई देती है।

ऐतिहासिक उपन्यास के क्षेत्र में आचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदी का प्रयास भी सराहनीय है। उनका लिखा हुआ 'वाण भट्ट की आत्म-कथा', एक सफल ऐतिहासिक उपन्यास है और आत्मकथात्मक शैली में लिखा हुआ तो वह अकेला ही है। इस उपन्यास ने यह प्रमाणित कर दिया है कि द्विवेदीजी महान् भावक ही नहीं, परम भावुक भी हैं। द्विवेदीजी के अतिरिक्त भगवतीचरण वर्मा और रामरतन भटनागर ने भी ऐतिहासिक उपन्यास लिखने का प्रयास किया है। भगवतीचरण वर्मा की 'चित्रलेखा' और रामरतन भटनागर की 'अम्बपाली' नामक उपन्यास विशेष प्रसिद्ध हैं।

मनोवैज्ञानिक उपन्यास—हिन्दी उपन्यासों में प्रगति का पहला चरण जैनेन्द्र के समय से मनोवैज्ञानिक उपन्यासों के रूप में प्रारम्भ होता है। जैनेन्द्र का 'सुनीता' नामक उपन्यास हिन्दी का पहला सफल मनोवैज्ञानिक उपन्यास माना जा सकता है। जैनेन्द्र के अन्य उपन्यास भी अधिकतर इसी कोटि में आते हैं। जैनेन्द्र का मनो-वैज्ञानिक अध्ययन बहुत कुछ अन्तश्चेतनावेद से प्रभावित प्रतीत होता है। जैनेन्द्र के

वाद मनोविश्लेषणात्मक उपन्यासों की प्रवृत्ति फ्रायड, एडलर, जुग आदि के वासनावाद और अभाववाद की ओर हो गई। फ्रायड ने चेतना के प्रमुख प्रेरक तत्त्व के रूप में वासना या काम की प्रतिष्ठा की। उनका कहना है कि जन्म में लेकर मृत्यु तक मानव को काम ही भिन्न-भिन्न रूपों में भिन्न-भिन्न प्रकार से प्रेरित करता है। हिन्दी उपन्यासकारों पर फ्रायड के इस वासनावाद का काफी प्रभाव दिखाई पड़ता है। इस प्रभाव का श्रीगणेश, जैसा कि हम ऊपर कह चुके हैं, जैनेन्द्र से माना जाता है। जैनेन्द्र के वाद इस परम्परा के सबसे प्रमुख लेखक इलाचन्द्र जोशी हैं। अस्कजी तो शुद्ध रूप से फ्रायडियन मनोवैज्ञानिक हैं। यशपाल भी फ्रायडियन मनोविज्ञान से बहुत अधिक प्रभावित हैं। इन सबकी विस्तृत चर्चा हम फ्रायडियन यथार्थवाद के सम्बन्ध में कर चुके हैं। अतएव पिष्टपेषण नहीं करना चाहते। इतना ही कहना पर्याप्त है कि हिन्दी उपन्यासों की प्रगतिवादी धाराओं में फ्रायडियन मनोविज्ञान की धारा का अच्छा विकास हुआ है। इसी प्रसंग में हम यह भी कह देना चाहते हैं कि फ्रायडियन मनोविज्ञान के नाम पर हिन्दी में बहुत कुछ अश्लील साहित्य का निर्माण भी हो रहा है। उदाहरण के लिए हम द्वारिकाप्रसाद रचित 'घेरे के बाहर' उपन्यास को ले सकते हैं।

मनोवैज्ञानिक उपन्यासों की दूसरी धारा मार्क्सवादी है। जिस प्रकार मनोविज्ञान के क्षेत्र में फ्रायडियन मनोविज्ञान की प्रतिष्ठा है, उसी प्रकार मार्क्सवादी मनोविज्ञान की भी मान्यता है। मार्क्सवादी मनोविज्ञान एक प्रकार से रोटी का मनोविज्ञान है। इस मनोविज्ञान की राजनीति क्षेत्र में अच्छी अभिव्यक्ति पाई जाती है। राजनीतिक उपन्यास अधिकतर इसी मनोविज्ञान से प्रभावित हैं। किन्तु कुछ उपन्यास राजनीतिक न होकर शुद्ध मनोविज्ञानवादी धारा के अन्तर्गत आते हैं, जैसे यशपाल का 'देशद्रोही', तथा नागार्जुन का 'रतिनाथ की चाची'। इनके अतिरिक्त बहुत से उपन्यास मनोविज्ञान के अन्य विभिन्न पक्षों को लेकर लिखे जा रहे हैं। संक्षेप में मनोवैज्ञानिक उपन्यासों की धारा हिन्दी साहित्य में बहुमुखी दिशा में प्रवहमान है।

आचलिक उपन्यास—हिन्दी में पिछले दशक में एक नई कोटि के उपन्यास का उद्भव और विकास हुआ है। यह कोटि है आचलिक उपन्यासों की। आचलिक उपन्यास उन उपन्यासों को कहते हैं, जिनमें क्षेत्र-विशेष के जन-जीवन का सांग और समूचा चित्र प्रस्तुत किया जाता है। उसमें उस क्षेत्र-विशेष के मानवों की सम्पूर्ण सांस्कृतिक विशेषताएँ उभारना ही इस कोटि के उपन्यासकार का लक्ष्य होता है। वहाँ के लोगों की क्या वेशभूषा है, वे किस प्रकार जीवन यापन करते हैं, उनकी आर्थिक अवस्था कैसी है, उनके जाति और वर्गगत भेदभावों का क्या रूप है, उनके धार्मिक एवं सामाजिक विश्वास कैसे हैं, उनका चरित्र-स्तर किस अवस्था में है, विवाह, मृत्यु आदि जीवन के विविध स्वरूपों और संस्कारों के प्रति उनकी क्या धारणाएँ हैं, उनके मनोरंजन के स्वरूप क्या हैं, उनकी अपनी सामाजिक समस्याएँ कौन सी हैं, उनमें राजनीतिक जाग्रति का क्या रूप है, शिक्षा दीक्षा का कैसा ढंग है, उनका खान-पान, रहन-सहन कैसा है आदि अनेकानेक की सांग और सश्लिष्ट

अभिव्यक्ति करना ही इस कोटि के उपन्यासों का लक्ष्य होता है। दूसरे शब्दों में हम यों कह सकते हैं कि जिन उपन्यासों में स्थान-विशेष के सम्पूर्ण वातावरण का साँग, सश्लिष्ट, और निष्कपट रूप से समस्त स्थानीय विशेषताओं के साथ चित्र प्रस्तुत किया जाता है, उन्हें आंचलिक उपन्यास कहते हैं। यों तो वातावरण निर्माण की प्रवृत्ति आंचलिक उपन्यासों से पहले भी दिखाई पड़ती है, किन्तु अन्तर केवल लक्ष्य में है। आंचलिक उपन्यासों में लेखक का लक्ष्य अचल विशेष के सम्पूर्ण जीवन का साँग चित्र प्रस्तुत करना भर होता है, जबकि अन्य उपन्यासों में वातावरण आदि का निर्माण या तो प्रसंगवश या फिर वर्णन को यथार्थता देने के लिए किया जाता है।

हिन्दी के आंचलिक उपन्यासों में सबसे महत्त्वपूर्ण उपन्यास का नाम 'मैला आंचल' है। इसके लेखक श्री फणीश्वरनाथ रेणु हैं। इस उपन्यास में बिहार के पुनिया जिला के एक गाँव का इतना कलात्मक ढंग से चित्रण किया है कि वह बहुत अधिक मार्मिक प्रतीत होता है। जिस प्रकार चन्द्रधर शर्मा गुलेरी 'उसने कहा था', लिखकर अमर हो गए, उसी प्रकार रेणुजी 'मैला आंचल' लिखकर अमर हो गए हैं। दूसरा आंचलिक उपन्यास देवेन्द्र सत्यार्थी लिखित 'ब्रह्मपुत्र' है। इसमें लेखक ने ब्रह्मपुत्र नदी के आसपास के जीवन की झँकी सजोयी है। उदयशंकर भट्ट प्रणीत 'सागर, लहरे और मनुष्य', भी एक आंचलिक उपन्यास है। इसमें बम्बई के आसपास के एक गाँव की मछुआ जाति के जीवन का सश्लिष्ट चित्र चित्रित किया गया है। नागार्जुन लिखित 'बाबा बटेश्वरनाथ' और 'बलचनमा' नामक उपन्यास भी आंचलिक ही कहे जावेंगे। इन उपन्यासों में बिहार के दो आंचलों का समूचा चित्र उतारा गया है। श्री शिवप्रसाद मिश्र लिखित 'बहती गंगा', भी इसी कोटि का उपन्यास है। इसमें काशी के शहरी जीवन की यथार्थ झँकी सजाई गई है। 'वृद्ध और समुद्र', नामक उपन्यास में उसके लेखक अमृतलाल नागर ने लखनऊ के शहरी जीवन पर आंचलिक ढंग पर प्रकाश डाला है। रागेय राधव लिखित 'कब तक पुकारूँ' नामक उपन्यास भी बहुत कुछ अंशों में आंचलिक ही है। हिन्दी के शुद्ध आंचलिक उपन्यास यही हैं।

हास्य रस के उपन्यास—हिन्दी उपन्यासों की एक धारा हास्यरस की भी है। इस धारा का प्रवर्तन भारतेन्दु युग में ही हो चुका था। भारतेन्दु-कालीन पंडित बालकृष्ण भट्ट लिखित 'सौ अजान एक सुजान' एक हास्य रस का उपन्यास ही है। हास्य के साथ इसमें व्यंग्य और कटाक्ष की मात्रा भी अच्छी है। इसकी शैली भी बड़ी ओजपूर्ण और व्यंग्यप्रधान है। द्विवेदी युग के हास्यरस-प्रधान लेखकों में जे० पी० श्रीवास्तव का नाम सर्वप्रथम उल्लेखनीय है। इन्होंने बहुत से हास्यरस प्रधान उपन्यास लिखे हैं, इनमें 'लतखोरी लाल' नामक उपन्यास की बड़ी धूम रही है। इनके उपन्यासों में अश्लीलता और गामीगुता दोष सर्वत्र पाया जाता है। निरालाजी ने भी दो हास्यरस प्रधान उपन्यास लिखे हैं। एक का नाम 'कुल्ली भाट' है और दूसरे का नाम 'विल्ले मुर बकरिहा', यह अधिकतर व्यंगात्मक हैं और रेखाचित्र के रूप में लिखे गये हैं। व्यंग्य-प्रधान उपन्यास लिखने वालों में उग्रजी

बहुत प्रसिद्ध हैं। इनके 'बुधुवा की वेटी', 'चन्द हसीनो के खतूत', "दिल्ली का दलाल' आदि प्रमुख हास्यरस-प्रधान उपन्यास हैं। हास्यरस के उपन्यासों में अमृतलाल नागर लिखित 'सेठ बाँकेमल' की भी अच्छी ख्याति है। इधर केशवचन्द्र वर्मा भी कुछ हास्यरस के उपन्यास लिख रहे हैं। इनका 'काठ का उल्लू' नामक उपन्यास हास्यरस का ही उपन्यास है। विन्ध्याचल प्रसाद नामक एक नये लेखक का 'चाँदी का जूता' भी एक अच्छा लघु हास्यरस-प्रधान और व्यंगात्मक उपन्यास है। हास्यरस उपन्यासों में आजकल सरयू पण्डा लिखित 'मिस्टर टेलीफोन का टेलीफोन' बहुत अधिक प्रसिद्ध हो चला है। अरुण लिखित 'नवाब लटकन' नामक उपन्यास भी अच्छा हास्यरस-प्रधान उपन्यास है। यह उपन्यास व्यंग्य रेखा-चित्र शैली में लिखा गया है। द्वारिकाप्रसाद लिखित 'गुनाह वे लज्जत' नामक उपन्यास भी हास्यरस-प्रधान है। इसमें व्यंग्य कम है और शिष्ट हास्य की प्रतिष्ठा अधिक की गई है। इस प्रकार हिन्दी में हास्यरस-प्रधान उपन्यास की अच्छी परम्परा है। किन्तु हमें यह कहने में सकोच नहीं है कि इनमें उच्चकोटि के हास्यरस-प्रधान उपन्यास दो एक ही हैं।

उपन्यास में आदर्श और यथार्थ

प्रत्येक कथा-काव्य में आदर्श और यथार्थ इन दोनों में से कम से कम एक की अभिव्यक्ति अवश्य रहती है। वास्तव में यह दोनों ही कथा काव्य के दो चरण हैं। इनमें से एक का अभाव उसे पगु बना देता है। उसकी सन्तुलन और समानुपात मूलक सुपमा नष्ट हो जाती है। किन्तु बहुत से कलाकार इस पगुता को ही सौन्दर्य की पराकाष्ठा समझ रहे हैं और अपने कथा-काव्य में अपनी रचि के अनुरूप इस की अभिव्यक्ति करते रहे हैं। धर्मप्राण युग में सदैव आदर्शवाद का सौन्दर्योद्घाटन ही होता रहा। आज यथार्थवाद का नग्न सौन्दर्य ही हमें मुग्ध किए हुए है।

अब प्रश्न है कि आदर्श और यथार्थ है क्या। वास्तव में जीवन और जगत् में जो कुछ होना चाहिए उसका चित्रण ही आदर्शवाद कहलाता है। तथा जीवन और जगत् में जो कुछ हो रहा है या युग से होता आया है, साहित्य में उसी की अभिव्यक्ति को यथार्थवाद कहा जाता है। इन दोनों बातों की अभिव्यक्ति साहित्य में विविध प्रकार से और विविध रूपों में पाई जाती है। ऊपर हमने आदर्श और यथार्थ के बीच जो रेखा खींची है, वह बहुत कुछ जीवन के स्वरूप विशेष के अंकन से सम्बन्धित है। आदर्श और यथार्थ का यह भेद जहाँ साहित्य की अन्य विधाओं के प्रति लागू होता है, वहाँ उपन्यास-क्षेत्र में दिखाई पड़ता है। क्योंकि उपन्यास में जीवन अपनी सम्पूर्णता में अभिव्यक्त रहता है। अतः उसमें आदर्श और यथार्थ दोनों ही मिले रहते हैं। अतः उपन्यासों में आदर्श और यथार्थ का निर्णय जीवन स्वरूप के चित्रण पर उतना अधिक आधारित नहीं रहता, जितना कि उसके अभिव्यक्ति के ढग पर अवलम्बित रहता है। पाश्चात्य विद्वान् ईवान वाट ने यह बात बहुत स्पष्ट शब्दों में घोषित भी की है—

“The novel’s realism does not reside in the kind of life it presents but in the way it presents

(The rise of the novel—Ivan Watt, page 11)

अर्थात् उपन्यास का यथार्थवाद इस बात पर आधारित नहीं रहता कि उसमें जीवन का कैसा चित्र प्रस्तुत किया गया है बल्कि उसका निर्णय उस प्रकार के आधार पर किया जाता है, जिससे उस जीवन की अभिव्यक्ति की जाती है।

उपन्यासों में यथार्थवाद के रूप और प्रकार

उपन्यास-क्षेत्र में यथार्थवाद के स्वरूप और प्रकार पर ईवान वाट ने बड़े विस्तार से विचार किया है। यथार्थवाद के विविध रूपों और प्रकारों को स्पष्ट करने से पहले मैं थोड़ी सी उसकी ऐतिहासिक रूप-रेखा भी दे देना चाहता हूँ। कथा-साहित्य में यथार्थवाद का बीजारोपण करने का श्रेय पाश्चात्य विद्वान् वोकेचियो और डी० केमरा को दिया जाता है। वोकेचियो ने पहली बार समाज की यथार्थ समस्याओं को अपने उपन्यासों में चित्रित किया। उसके यथार्थवाद पर बहुत से आलोचकों ने कीचड़ उछालने की चेष्टा की, जिसका परिणाम यह हुआ कि कथा-क्षेत्र में वोकेचियो द्वारा प्रवर्तित सामाजिक यथार्थवाद का रूप थोड़ा बहिष्कृत सा हो गया। उसकी अग्नि अन्दर ही अन्दर सुलगती रही और अठारहवीं शताब्दी के अन्तिम चरण में उसका पुनर्विस्फोट हुआ। कुछ ही दिनों में इसका अच्छा प्रचार हुआ। इस प्रचार में दुरन्ती विद्वान् द्वारा सम्पादित ‘रियेलिस्मे’ नामक पत्रिका ने अच्छा योग दिया। फ्रांस एक सौन्दर्यप्रिय देश है। अतएव यहाँ पर जिम यथार्थवाद का विकास हुआ, वह सौन्दर्यात्मक यथार्थवाद कहा जा सकता है। इस कोटि के यथार्थवादी लेखकों का लक्ष्य जीवन के सौन्दर्यात्मक पक्ष का चित्रण ही अधिकतर रहता था।^१ किन्तु विविध सामाजिक कारणों से यथार्थवाद का यह स्वस्थ सौन्दर्यात्मक रूप स्थिर न रह सका और उसका पर्यवसान कुत्सित यथार्थवाद के रूप में हो गया। इस कोटि के यथार्थवादियों का लक्ष्य जीवन के कुत्सित, अनैतिक और अश्लील पक्षों का उद्घाटन करना मात्र रह गया। यथार्थवाद के ऐसे विकृत रूप के पोषकों में पाश्चात्य लेखक फ्लावर्ट का नाम विशेष रूप से लिया जा सकता है।

उन्नीसवीं शताब्दी में आकर के कथा-साहित्य में क्या सम्पूर्ण पाश्चात्य साहित्य में चार प्रकार के यथार्थवादों का प्रचलन हुआ। उनके नाम क्रमशः मार्क्सवादी यथार्थवाद, फ्रायडियन और अन्तश्चेतनावेदी यथार्थवाद तथा दार्शनिक ऐतिहासिक यथार्थवाद है। मार्क्स का यथार्थवाद बहुत कुछ राजनीतिक और सामाजिक यथार्थवाद था। उसने वर्गद्वन्द्व के चित्रण पर ही विशेष बल दिया है और मानव की भौतिक आवश्यकताओं को ही प्रधान बतलाया है। इसके अतिरिक्त मार्क्सवाद में मानवतावादी दृष्टिकोण भी प्रस्तुत करने की चेष्टा की। अच्छा होता यह मानवतावादी दृष्टिकोण यदि भौतिक न होकर आध्यात्मिक होता। मार्क्सवाद में इतना ही दोष

है कि उसका दृष्टिकोण सर्वथा भौतिक और स्थूल है। फ्रायड ने काम-वासना को केन्द्र मानकर अपने यथार्थवाद के दृष्टिकोण का प्रचार किया। उसने अनेक तर्क-वितर्कों के साथ यही सिद्ध किया कि काम-वासना की नग्न विवृत्ति में ही यथार्थ-वाद का स्वरूप रहता है। यह फ्रायडियन यथार्थवाद फ्रांस के कुत्सित यथार्थवाद को स्पर्श करते हुए भी उससे भिन्न था। फ्रांस के कुत्सित यथार्थवाद का आधार केवल कुत्सित विकारों को उद्दीप्त करना था जब कि फ्रायड का लक्ष्य अपने काम-वासना-वाद वाले प्रसिद्ध सिद्धान्त को मनोवैज्ञानिक स्तर पर समझना था।

अन्तश्चेतनावादी यथार्थवाद का उदय भावसंवाद की प्रतिक्रिया के रूप में हुआ था। इन्होंने फ्रायड के कामवासनावेद को ही अपने ढंग पर साहित्य में प्रतिष्ठित किया है। डी०एच० लारेस ऐसे अन्तश्चेतनावादी यथार्थवाद के मुखिया थे। सच तो यह है कि इस यथार्थवाद की प्राण-प्रतिष्ठा फ्रायडियन यथार्थवाद की आधारभूमि पर ही हुई है। इनका कहना है कि कवि अपनी बहुत सी यथार्थ अनुभूतियाँ कुछ सामाजिक प्रतिबन्धों के कारण प्रकट नहीं कर पाता है। अतः उनकी अभिव्यक्ति के लिए वह कला का माध्यम चुनता है। उनकी अभिव्यक्ति के लिए वह नए-नए उपमान और प्रतीकों की योजना करता है। यह उपमान और प्रतीक उसके हृदय का निर्वाह उद्गार होते हैं। यह लोग कविता को किसी प्रकार की कला नहीं मानते। इनके मतानुसार वह केवल कवि के अन्तरंग मधर्ष का विस्फोट है। उसके उत्तर में यह लोग कहते हैं कि मानव की अन्तश्चेतना के सत्य की प्रतिष्ठा करना ही हमारे साहित्य का प्रमुख लक्ष्य है। साहित्य क्षेत्र में यथार्थवाद के उपर्युक्त रूप और प्रकार ही अधिक प्रचार पाते रहे हैं।

योरूप में साहित्यिक यथार्थवादी के अतिरिक्त एक धारा दार्शनिक यथार्थवाद की भी प्रचलित थी। इस दार्शनिक यथार्थवाद के प्रमुख प्रवर्तक डेकार्टे और लॉक नामक विद्वान् माने जाते हैं। यह दोनों ही दार्शनिक रूढ़ि, परम्परा और अन्य विश्वासों के कट्टर विरोधी थे। इनका कहना था कि प्रत्येक साधक को सत्य के प्रयोग करते हुए अपने व्यक्तिगत अनुभवों के बल पर अनुभूत सत्यों को ही यथार्थ सत्य समझना चाहिए। डेकार्टे ने 'डिस्कोर्स ऑफ मेथड्स' तथा 'मैडोटेसन' नामक रचनाओं में स्पष्ट रूप से घोषित किया है कि सत्यान्वेषण शुद्ध रूप से व्यक्तिगत साधना है। उसका पूर्व परम्परा और चिन्तन से कोई सम्बन्ध नहीं है। पाश्चात्य उपन्यास-कला इस दार्शनिक यथार्थवाद से अधिक प्रभावित हुई है। ईवान वाट नामक पाश्चात्य प्रसिद्ध कथा-साहित्य के आलोचक ने 'दि राइज ऑफ दी नाविल' नामक ग्रन्थ के पृष्ठ ११ पर उद्धोषित किया है कि सच्चे उपन्यासकार का कर्तव्य अपनी जीवन-साधना से उपलब्ध व्यक्तिगत अनुभवों का सच्चा और ईमानदारी पूर्ण विवरण देना है। उसका कहना है कि जो उपन्यास लेखक उपर्युक्त ढंग के आत्मानुभवों के चित्रण में जितना अधिक सफल होता है उसका उपन्यास उतना ही अधिक सुन्दर और यथार्थवादी होता है। आत्मानुभवों की अभिव्यक्ति बिम्ब-विधान के सहारे की जानी चाहिए। कैम्स ने अपने 'ऐलिमेण्ट्स ऑफ क्रिटिसिज्म' नामक ग्रन्थ में बिम्ब-विधान के सम्बन्ध में लिखा है कि बिम्ब सदैव विशेष के ही प्रभावपूर्ण होते हैं। ईवान वाट का कहना

है कि उपन्यासों में इस विशेष की प्रतिष्ठा हमें दो रूपों में मिलती है। एक वातावरण निर्माण के रूप में और दूसरे व्यक्ति चरित्रों की अवतारणा के रूप में।

पाश्चात्य देशों में उपर्युक्त साहित्यिक और दार्शनिक यथार्थवादों के अतिरिक्त ऐतिहासिक यथार्थवाद की चर्चा भी मिलती है। ऐतिहासिक यथार्थवाद में बाह्य वस्तुओं और बातों का चित्रण विषयगत अधिक रहता है। जब ऐतिहासिक तथ्य विषयगत अधिक न होकर विषयगत रूप में चित्रित किए जाते हैं, तब वह ऐतिहासिक यथार्थवाद साहित्य क्षेत्र में अवतरित हो जाता है। इस प्रकार पाश्चात्य वाङ्मय में हमें प्रमुख रूप से यथार्थवाद की तीन धाराएँ मिलती हैं—एक साहित्यिक, दूसरी दार्शनिक और तीसरी ऐतिहासिक। इनकी भी बहुत सी उपधाराएँ समय-समय पर उद्भूत और विकसित होती रही हैं। इनके अतिरिक्त भी यथार्थवाद के और बहुत से रूप और प्रकार हो सकते हैं।

उपर्युक्त कोटि के लगभग सभी यथार्थवादों की छाया हिन्दी कथा-साहित्य पर दिखाई पड़ती है। हिन्दी कथा-साहित्य की प्रमुख यथार्थवादी धाराओं का उल्लेख हम निम्नलिखित शीर्षकों से कर सकते हैं—

(१) सौन्दर्यात्मक यथार्थवाद—हिन्दी में फ्रांसीसी ढंग के सौन्दर्यात्मक यथार्थवादी उपन्यासों की कमी नहीं है। इस कोटि के उपन्यास हिन्दी में बहुत पहले ही लिखे जाने लगे थे। ब्रजनन्दनमहाय ने इस कोटि के बहुत से उपन्यास लिखे थे। इस कोटि के उपन्यासों का प्रधान लक्ष्य रोमानी ढंग के प्रेम का वर्णन करना ही रहा है। प्रेम के बीच-बीच सौन्दर्य-चित्रण को भी विशेष प्रश्रय दिया गया है। इस यथार्थवाद से प्रभावित होकर ब्रजनन्दनमहाय ने अपने एक उपन्यास का नाम ही 'सौन्दर्योपासक' रख दिया था। इस कोटि के अन्य उपन्यासों में भगवतीचरण वर्मा का 'चित्रलेखा', रामरतन भटनागर की 'अम्बपाली' और डा० चतुरसेन शास्त्री का 'वंशाली की नगरघूँ' आदि उल्लेखनीय हैं। कहने को तो यह उपन्यास ऐतिहासिक है, किन्तु इन ऐतिहासिक उपन्यासों के सहारे से लेखकों ने सौन्दर्यात्मक यथार्थवाद का स्वरूप ही प्रस्तुत किया है।

(२) फ्रायडियन यथार्थवाद—उन्नीसवीं शताब्दी के अन्तिम चरण और बीसवीं शताब्दी के प्रथम चरण में मिगमन फ्रायड नामक विद्वान् ने अपने 'वासनावाद' नामक सिद्धान्त का प्रतिपादन किया। फ्रायड का मत है कि सम्पूर्ण चेतना को गति प्रदान करने वाली शक्ति काम-प्रवृत्ति है। यह शक्ति गर्भविस्था से लेकर मृत्यु तक मनुष्य में नए-नए रूपों में विकसित और उद्दीप्त होती रहती है। सभ्यता और सस्कृति के प्रभाव से मनुष्य अपनी काम-वासना को अभिव्यक्त नहीं कर पाता है। उसकी अभिव्यक्ति के लिए वह कला का क्षेत्र खोजता है या फिर उसकी अभिव्यक्ति स्वप्न में हुआ करती है। फ्रायड का यह सिद्धान्त हमें सभ्यता में विलकुल निराधार है। उसने अपने इस सिद्धान्त का प्रतिपादन करके केवल कामुक कलाकारों के लिए अपनी कामवासना की अभिव्यक्ति को लायसेंस देने का अनुदार काम किया है। मनुष्य के जीवन के दो प्रमुख क्षेत्र होते हैं—एक वह जहाँ

सम्यक्ता और सस्कृति का पर्दा पड़ा रहता है तथा जहाँ वह अपनी दुर्बलता प्रकट नहीं कर पाता और दूसरा वह जहाँ पहुँचकर वह अपनी मारी दुर्बलताएँ, अपने सारे विकार, अपने सारे दोष सरलता से व्यक्त कर सकता है। उन दोनों को हम क्रमशः बाह्य और अन्तरंग जीवन कह सकते हैं। जहाँ तक बाह्य जीवन की बात है, वहाँ तक तो बात ठीक है। किन्तु काम-वासना की अभिव्यक्ति के लिए अन्तरंग जीवन के होते हुए हम यह नहीं स्वीकार कर सकते कि मनुष्य को अपनी काम-भावनाएँ या विकृत भावनाएँ प्रकट करने के लिए केवल कला-क्षेत्र में ही एक मात्र स्थान मिलता है। कला-क्षेत्र में काम-भाव की अभिव्यक्ति की बात तो उस समय उठती है जब उसकी अभिव्यक्ति के लिए उसके पास अपनी पत्नी न हो। पत्नी के प्रति अभिव्यक्ति किए हुए प्रेम-भाव को औचित्यपूर्ण होने के कारण हम फ्रायडियन काम-वासना का प्रतीक नहीं कह सकते। हमारे यहाँ उसे काम के अन्तर्गत न लेकर धर्म के अन्तर्गत समेटा गया है। और जो कुछ धर्मसंगत है, वह विकृत नहीं हो सकता। पति और पत्नी के प्रणय भाव की अभिव्यक्ति न तो विकृत होती ही है और न हमारे समाज को ही दूषित कर सकती है। रही प्रेमी और प्रेमिका वाली बात, हमारे यहाँ उस क्षेत्र में भी मर्यादा को ही अधिक महत्त्व दिया गया है। राधा कृष्ण की प्रेमिका थीं, पत्नी नहीं, किन्तु उन्हें भी मर्यादा का ध्यान रहता था। इस मर्यादा भाव से मर्यादित होकर फ्रायड का परकीय काम हमारे यहाँ भक्ति में परिणत होता रहा है। काम काम तभी तक रहता है, जब तक उसका लक्ष्य केवल भोग रहता है। पूजा में परिणत हो जाने पर वही भक्ति बन जाता है। हमारे यहाँ इसी भक्ति में परिणत काम की महिमा पर बल दिया गया है और मानव को यह मार्ग दिखलाया गया है कि जिसे वह स्वाभाविक प्रवृत्ति समझ बैठा है, वास्तव में वह किसी महान् प्रवृत्ति का स्थूल और विकृत रूप है। मनुष्य की स्वाभाविक प्रवृत्ति काम न होकर आसक्ति कही जा सकती है और आसक्ति का रूप उदात्त और अनुदात्त दोनों ही हो सकता है। मनुष्य का लक्ष्य उदात्त होता है, अनुदात्त नहीं। कला में भी मनुष्य की आसक्ति के अनुदात्त रूप का चित्रण जिसे फ्रायड ने वासना का अभिधान दिया है, तभी यथार्थवादी माना जा सकेगा जब कि उसके उदात्त स्वरूप की भी झलक दिखाई जावे। हमारे साहित्यकार आसक्तिवाद के केवल काले पक्ष को ही लेकर उसी की अभिव्यक्ति में सच्चा यथार्थवाद मानने लगे हैं। यह यथार्थवाद ही फ्रायडियन यथार्थवाद के नाम से प्रसिद्ध हो गया है। इस फ्रायडियन यथार्थवाद की अभिव्यक्ति आजकल के सभी कोटि के उपन्यासों में उन्मुक्त रूप से मिलती है। इसका कारण पाश्चात्य अनुकरण है।

✓ पाश्चात्य उपन्यासकार, डिकेन्स, जेला, गाल्सवर्दी, डास्कोवस्की, आदि ने फ्रायडियन यथार्थवाद के नाम पर काम-वासना की बहुमुखी अभिव्यक्ति की है। उन्हीं के अनुकरण पर हिन्दी उपन्यासकारों ने भी फ्रायडियन यथार्थवाद को ही अपना मूल लक्ष्य बना रखा है। सच तो यह है कि आज का उपन्यास चाहे किसी भी कोटि का हो उसमें फ्रायडियन सिद्धान्त की चेतना अवश्य रहती है। हिन्दी में जैनेन्द्र से फ्रायडियन यथार्थवाद की चेतना के आरोप का प्रयास प्रारम्भ हुआ था, और रेणु के 'मैंने

आँचल' तक मे उसकी स्पष्ट छाया दिखाई पड़ती है। जैनेन्द्र-ने अपने लगभग सभी उपन्यासों मे अन्तर की यथार्थता का उद्घाटन करने का ही प्रयास किया है। अन्तर की यह यथार्थता अधिकतर फ्रायडियन है। किन्तु उनमे एक बात हमे अच्छी मिलती है वह यह कि उस फ्रायडियन यथार्थता पर उन्होंने गाँधीवाद का परदा डालने का प्रयत्न किया है, जिससे यह प्रयास कृत्रिम होते हुए भी भारतीयता का चोला पहने हुए है। इसी लिए उनका यथार्थवाद कुछ अशो मे आदर्शान्मुख माना जा सकता है। जैनेन्द्र के प्रतिरिक्त फ्रायडियन यथार्थवाद की अभिव्यक्ति करने वाले उपन्यास-कारों मे इलाचन्द जोशी का नाम लिया जाता है। इनके लगभग सभी उपन्यासों के नायक अधिकतर फ्रायडियन ढंग पर अपनी वासनाओं की अनियन्त्रित अभिव्यक्ति करते हैं। 'सुन्यासी' का नन्दकिशोर, 'परदे की रानी' के निरजन, और इन्द्रमोहन, 'निर्वासिता' का महीप, 'लज्जा' के लज्जा और रज्जू, सब उद्दाम वासनाओं के पुतले ही हैं। अज्ञेय जैसे कुछ चिन्तनशील कलाकार है, किन्तु उनके 'नदी के द्वीप' मे भी हमे फ्रायड का अच्छा प्रभाव दिखाई पड़ता है। अस्कजी तो शुद्ध रूप से फ्रायडियन यथार्थवादी कलाकार कहे जा सकते हैं। उनके उपन्यास 'गिरती दीवारें' और 'गर्म राख' मे अतृप्त वासनाओं की निर्वाध अभिव्यक्ति मिलती है। यशपालजी तो फ्रायड के पूरे चेले हैं। इसके उदाहरण मे उनके 'मनुष्य के रूप' नामक उपन्यास को ले सकते हैं। इसमे काम-वासना की बहुत कुछ नग्न अभिव्यक्ति हुई है। सच तो यह है कि इनका फ्रायडियन यथार्थवाद कहीं-कहीं कुत्सित यथार्थवाद की श्रेणी मे आ गया है। कहीं तक कहें, वर्तमान युग का हिन्दी का शायद ही कोई उपन्यास ऐसा हो, जिसमे फ्रायडियन यथार्थवाद की दो चार भाँकियाँ न मिल जाएँ।

(३) कुत्सित कोटि का यथार्थवाद—हिन्दी मे कुत्सित भावनाओं, चित्रों और तथ्यों को व्यक्त करने वाले कम लिखे गए हैं। किन्तु हम यह दावा नहीं कर सकते कि हमारा हिन्दी साहित्य कुत्सित वर्णनों से परिपूर्ण उपन्यासों से रहित है। इधर प्रकृतिवादियों और फ्रायडवादियों के प्रभाव से कुत्सित कोटि के यथार्थवाद का औपन्यासिक कलेवर पीन हो चला है। इस प्रकार के यथार्थवाद की भलक हमें जैनेन्द्र से मिलना प्रारम्भ हो जाती है। कुछ लोगो ने सम्भवतः उन्हें इसी कारण 'वाममार्गी' तक कह डाला है। किन्तु यह कथन सत्य से बहुत दूर है। उनमे कला तो है, किन्तु कुत्सितता नहीं मानी जा सकती। उन्हें तो मे अन्तश्चेतनावादी अधिक भानता हूँ। इस कोटि के प्रतिनिधि उपन्यासों मे द्वारिकाप्रसाद का 'घेरे-के बाहर' नामक उपन्यास विशेष उल्लेखनीय है। इधर यशपाल और पहाड़ी आदि के उपन्यास भी इस प्रकार के यथार्थवाद से प्रभावित हो चले हैं। अस्कजी ने भी अपने 'गर्म राख' मे नारी की मांसल वासना का बहुत ही उत्तेजक वर्णन किया है। यशपाल का 'मनुष्य के रूप' नामक उपन्यास भी इसी कोटि का है। इन सब उपन्यासों में लेखकगण फ्रायड से इतना अधिक प्रभावित हो गए हैं कि उसके वासनावेद का बड़ा विकृत रूप प्रस्तुत किया है। फ्रायड के वासनावेद का इतना नग्न चित्रण भारत के

लिए हितकर नहीं प्रतीत होता। फ्रायडियन यथार्थवाद के इस प्रकार के विरूप से हिन्दी साहित्य को कड़ा धक्का पहुँच रहा है।

(४) मार्क्सवादी यथार्थवाद—जिस प्रकार मनोविज्ञान के क्षेत्र में फ्रायड की घूम है, उसी प्रकार राजनीति के क्षेत्र में मार्क्सवाद की प्रतिष्ठा है। मार्क्सवाद में दलित मानवता के प्रति सहानुभूतिमूलक भाव रखा गया है। उसका लक्ष्य सभी मनुष्यों को समानभाव से जीविका आदि प्रदान करना है। हिन्दी उपन्यासों पर मार्क्सवाद का बहुत प्रभाव दिखाई पड़ता है। यशपाल, नरोत्तमप्रसाद, नागार्जुन, रागेय राघव आदि मार्क्सवादी कलाकार हैं। रागेय राघव ने भगवतीचरण वर्मा के उपन्यास 'टेढ़े-मेढ़े रास्ते' के जवाब में 'सीधा-साधा रास्ता' नामक उपन्यास लिखकर अपने मार्क्सवादी दृष्टिकोण को बहुत स्पष्ट कर दिया है। यशपाल ने 'पार्टी कांग्रेस' 'मनुष्य के रूप', 'देश द्रोही' आदि उपन्यासों में मार्क्सवाद की ही सजीव अभिव्यक्ति की है। किन्तु यशपाल के सम्बन्ध में यह बात सदैव स्मरण रखने की है कि वे फ्रायड के वासनावाद से कहीं पर भी पिण्ड नहीं छुड़ा सके हैं। मैं उन्हें फ्रायडियन मार्क्सवादी कहना अधिक उपयुक्त समझता हूँ। नागार्जुन ने अपने 'वलचनमा' और 'रतिनाथ की चाची' नामक उपन्यासों में मार्क्सवाद के प्रचारवादी दृष्टिकोण की अभिव्यक्ति भली प्रकार की है। नरोत्तमप्रसाद नागर के 'दिन के तारे', तथा सर्वदानन्द वर्मा लिखित 'नरमेघ' आदि में मजदूर-जागरण के 'मार्क्सवादी' पक्ष का अच्छा उद्घाटन किया गया है। इन सभी लेखकों से अधिक ख्याति राहुल सांकृत्यायन की है। राहुलजी की 'बोल्गा से गंगा तक', शीर्षक रचना सर्वथा मार्क्सवादी दृष्टिकोण को लेकर ही की गई है। इस प्रकार हिन्दी में मार्क्सवादी आधार लेकर बहुत सा उपन्यास साहित्य रचा गया है। इनमें सर्वत्र मार्क्सवादी यथार्थवाद की ही प्रधानता है।

हिन्दी के प्रगतिवादी उपन्यासों में यथार्थवाद के विविध नवीन स्वरूपों की अवतारणा

इधर हिन्दी में बहुत से प्रयोगवादी उपन्यास लिखे गए हैं। इन प्रयोगवादी उपन्यासों में यथार्थ के नए-नए क्षितिज ढूँढ निकालने के प्रयोग दिखाई पड़ते हैं। उपन्यास-क्षेत्र में कई प्रकार के प्रयोग दिखाई पड़ते हैं—जैसे शैलीगत, कलागत, विषय और उद्देश्यगत। प्रथम कोटि के प्रयोग से सम्बन्धित उपन्यासों में धर्मवीर भारती का 'सूरज का सातवाँ घोड़ा' विशेष उल्लेखनीय है। इस उपन्यास को कहानी-शैली में लिखने की चेष्टा की गई है। यह कहानियाँ प्रत्यक्ष देखने में स्वतन्त्र सी प्रतीत होती हैं, किन्तु इनमें एक शृंखला है जो सब को मिला कर उपन्यास की सत्ता दे देती है। इसी कोटि की दूसरी रचना रुद्र लिखित 'बहती गंगा' है, इसमें काशी के गत दो सौ वर्षों की जीवन-धारा को सत्रह तरंगों में अभिव्यक्त किया गया है। प्रत्येक तरंग बाह्य दृष्टि से स्वतन्त्र प्रतीत होती है, किन्तु फिर भी एक ही धारा का अग्र होने के कारण वह तात्त्विक दृष्टि से स्वतन्त्र नहीं है। दूसरे प्रकार के प्रयोगवादी उपन्यासों में प्रभाकर माचवे लिखित 'परन्तु' नामक उपन्यास का उल्लेख किया जा

सकता है। पाश्चात्य साहित्य में इस ढंग के बहुत से उपन्यास हैं। इस ढंग के उपन्यासों में लेखक की दृष्टि न तो कथा पर रहती है और न चरित्र-चित्रण पर ही। उसका मन मूलतः चेतना के प्रवाह पर केन्द्रित रहता है। इस चेतना के प्रवाह की अभिव्यक्ति विविध उद्धरणों के माध्यम से की गई है। उद्धरण भी कई भाषाओं से लिये गये हैं। चेतना, प्रवाह और उद्धरण-प्रधान शैली के अतिरिक्त तीव्र व्यंग्य भी इस उपन्यास में सर्वत्र मर्म को छूने का प्रयास कर रहा है। जहाँ तक चेतना के प्रवाह की अभिव्यक्ति की बात है, लेखक ने अपनी कला के नए रूप के प्रयोग से यथार्थवाद की एक नई धारा को प्रस्तुत करने का प्रयास किया है।

तीसरी कोटि के प्रयोगों में यथार्थवाद के नए क्षितिज ढूँढने का प्रयास किया गया है। इस दृष्टि से 'जहाज का पछी', 'चाँदनी के खण्डहर', 'मैला आँचल' शीर्षक उपन्यास विशेष रूप में उल्लेखनीय हैं। 'जहाज का पछी' उपन्यास में लेखक ने कलकत्ता नगर के विभिन्न वर्गों की चेतनाओं का यथार्थ चित्र प्रस्तुत करने का प्रयास किया है। इन वर्गों का वाह्य रूप कैसा है और उनके अन्तर में क्या-क्या दुर्बलताएँ हैं इनका लेखक ने बड़ी भाूमिकता से उद्घाटन किया है। इस उपन्यास में लेखक ने विभिन्न वर्गों की दुर्बलताओं का प्रमुख कारण 'अह' वर्णन किया है और उनका सुलभाव उसने साम्यवाद के रूप में वर्णित किया है। इस सम्बन्ध में मतभेद हो सकता है कि विभिन्न वर्ग-चेतनाओं में पाई जाने वाली दुर्बलताओं का प्रमुख कारण 'अह' है, और उसका प्रमुख सुलभाव साम्यवाद है, परन्तु इतना स्वीकार किए बिना नहीं रहा जा सकता कि लेखक ने जीवन के यथार्थवादी चित्रण की एक नई दिशा प्रस्तुत की है जो इससे पहले के उपन्यासों में नहीं मिलती।

'चाँदनी के खण्डहर' नामक उपन्यास में एक परिवार की जिन्दगी के एक दिन का बड़ा सश्लिष्ट चित्र प्रस्तुत किया गया है। जीवन के एक अंश को उपन्यास में बाँधने का जितना यथार्थवादी यह ढंग प्रयोग में लाया गया है, वैसा शायद ही कभी पहले लाया गया हो। इससे भी सुन्दर प्रयोग 'सोया हुआ जल' नामक उपन्यास के रूप में दिखाई पड़ता है। इस उपन्यास में ठाक बगले में बिताई गई एक रात की जिन्दगी का चित्र है। इसकी सबसे बड़ी विशेषता इसके 'सिनेरियो टैकनीक' के अनुगमन में है। इस टैकनीक में लिखे गए उपन्यासों में प्रायः कई पात्रों के भाव विचार कार्य आदि का समकालवर्ती रूप दिखलाया जाता है। इस टैकनीक में लिखा हुआ यह हिन्दी का पहला उपन्यास कहा जा सकता है। इस टैकनीक का आश्रय लेकर लेखक ने यथार्थवादी चित्रण का एक नया क्षितिज खोजा है। इसे हम प्रतीकात्मक कोटि का यथार्थवाद कह सकते हैं, क्योंकि इस कोटि के यथार्थवाद की अभिव्यक्ति अधिकतर प्रतीकों के माध्यम से की गई है। यथार्थवाद के नए क्षितिज खोजने के प्रयत्न के रूप में रेणु लिखित 'मैला आँचल' का बहुत बड़ा महत्त्व है। इसके द्वारा प्रस्तुत किए गये यथार्थवाद की आँचलिक यथार्थवाद की सजा दी जाने लगी है। आँचलिक यथार्थवाद इसलिए कहते हैं कि इसमें एक अचल के सम्पूर्ण जीवन का सश्लिष्ट और यथार्थ रूप प्रस्तुत किया गया है। इसकी कथावस्तु विहार के पूर्निया जिले के एक मेरीगज नामक गाँव से सम्बन्धित है। लेखक ने इस गाँव

को उत्तर भारत के पिछड़े हुए गाँवों के प्रतिनिधि गाँव के रूप में चित्रित किया है। एक छोटे से स्थान का इतना सश्लिष्ट और यथार्थ चित्रण करके कलाकार ने यथार्थ चित्रण की एक नयी दिशा दिखाई है। हिन्दी में यह प्रयास सर्वथा नवीन है। यथार्थवाद का यह नया स्वरूप और उसकी चित्रण-प्रणाली हिन्दी उपन्यासों की स्वस्थ प्रगति की परिचायिका है।

आदर्शवाद—भारतीय साहित्य की दृष्टि सदा से ही आदर्शवादी रही है। इधर पाश्चात्यो के प्रभाव से उसमें यथार्थवाद की विविध चाराओं की प्रतिष्ठा हो गई है। हिन्दी उपन्यास-क्षेत्र में यद्यपि पाश्चात्य प्रभाव के फलस्वरूप यथार्थवादी प्रवृत्तियों की ही प्रधानता रही है। किन्तु फिर भी भारतीयता से पिण्ड न छुड़ा सकने के कारण वे बहुत कुछ अशोभे आदर्शवाद से भी अपना नाना नहीं तोड़ सके हैं। हिन्दी उपन्यासों में आदर्शवाद की अभिव्यक्ति कई रूपों में दिखाई पड़ती है— (१) उपदेशों के रूप में, (२) दयनीय अवस्थाओं को चित्रित करके पाठकों को सुधार की ओर प्रवृत्त करके, (३) समस्याओं को सामने रखकर उनका सुलभाव सकेतित करके, (४) जीवन के आदर्श चित्रों को सामने रखकर।

हिन्दी उपन्यासों में उपदेशों की प्रवृत्ति भी ढूँढी जा सकती है। इस प्रवृत्ति के दर्शन भारतेन्दु-युगीन उपन्यासों में विशेषकर होते हैं। भारतेन्दु युग के प्रतिनिधि लेखक बालकृष्ण भट्ट लिखित 'नूतन ब्रह्मचारी' नामक उपन्यास, उपदेशों से भरा पड़ा है। उपदेश की यह प्रवृत्ति प्रेमचन्द के समय तक परिलक्षित होती है। यहाँ तक कि प्रेमचन्दजी के उपन्यासों में भी हमें बहुत से स्थलों पर उपदेश-प्रधान अवतरण मिल जाते हैं।

हिन्दी उपन्यासों में आदर्श की अभिव्यक्ति एक दूसरे रूप में भी मिलती है। उपन्यासकार प्रायः परिस्थितियों के दयनीय स्वरूप को सामने रखकर पाठकों के हृदय को परिवर्तित करके उप-परिस्थितियों को सुधारने की प्रेरणा जाग्रत करने का प्रयास करते हैं। यह प्रवृत्ति सबसे पहले राधाकृष्ण लिखित 'निस्सहाय हिन्दू' में दिखाई पड़ी। भगवतीप्रसाद बाजपेयी, लिखित 'अनाथ', 'पत्नी', 'दो बहिनें', अनूपलाल मण्डल लिखित 'निर्वासिता', 'समाज की वेदी पर', हजारीलाल लिखित 'दो स्त्री का पति', आदि उपन्यासों में भी यह प्रवृत्ति दिखाई पड़ती है। इस प्रवृत्ति का सुन्दरतम रूप हमें आँचलिक उपन्यासों में मिलता है। रेणु के 'मैला आँचल' शीर्षक उपन्यास में अचल विशेष का सहानुभूतिपूर्ण यथार्थ चित्र प्रस्तुत करके पाठकों के हृदय में उसके परिष्कार की भावना जाग्रत करने का प्रयास किया है।

नागार्जुन की प्रवृत्ति भी आदर्शोन्मुख है। उन्होंने भी अपने 'बलचनमा' और 'बाबा बटेश्वरनाथ' नामक उपन्यासों में यथार्थ चित्रण प्रस्तुत करने के साथ ही साथ जनता को सही रास्ता भी दिखाने की चेष्टा की है।

उपन्यासों में आदर्श भावना की प्रतिष्ठा समस्या सामने रखकर भी की जाती रही है। समस्या उपन्यास हिन्दी की बहुत बड़ी विभूति है। यों तो समस्या उपन्यासों

की रचना प्रेमचन्द से पहले ही होने लगी थी, किन्तु प्रेमचन्द ने इस दिशा में स्तुत्य कार्य किया है। उनका 'सेवा सदन' एक समस्या उपन्यास ही है। ब्रजरतनदास के शब्दों में "सेवा सदन में मध्य वित्त समाज की नागरिक जीवन की इस समस्या को लेकर कथावस्तु प्रस्तुत की गई है, जो सभी को खटकती है।"

दहेज प्रथा, वेजोड विवाह आदि से परिवार में कितना अनर्थ हो सकता है, इसमें इसी का अतिरजित वर्णन है। इस उपन्यास में प्रेमचन्दजी एक समाज-सुधारक के रूप में सामने आ जाते हैं। उन्होंने समाज के दुर्बल पक्षों पर कटाक्ष किया है और उनके सुधार की प्रेरणा जाग्रत की है। उनका 'प्रेमाश्रम' दूसरा समस्या उपन्यास है। इस उपन्यास में गाँव के जन-जीवन की भाँकी सजीवी गई है। यह विशेष रूप से कृषक और जमींदार वर्गों से सम्बन्धित समस्या को लेकर चला है। जमींदार लोग कृषकों के प्रति कितना भयाचार करते थे, कृषकों की कितनी दयनीय दशा है, इसका यथार्थ चित्र प्रस्तुत करके, उन्होंने एक और तो यथार्थवाद का पोषण किया है और उसको समस्या के रूप में सामने ला कर और उस समस्या के सुलभाव की प्रेरणा पैदा करके आदर्शवाद की ओर रुझान दिखाया है। अपनी इसी द्विमुखी प्रवृत्ति के कारण वे आदर्शोन्मुख यथार्थवादी कलाकार कहे जाते हैं। इसी प्रकार उनके अन्य उपन्यासों में भी हमें समाज की विविध समस्याओं और उनके सुलभाव आदि के प्रेरणात्मक संकेत मिलते हैं।

हिन्दी उपन्यासों में आदर्शवाद की प्रतिष्ठा प्राचीन ढंग पर भी करने का प्रयास किया गया है। प्राचीनकाल में आदर्शवाद को प्रस्तुत करने के लिए व्यक्तियों, वस्तुओं आदि के आदर्श चित्र प्रस्तुत किये जाते थे। हिन्दी के प्रारम्भिक उपन्यासों में से कुछ ने इसी प्रकार के आदर्श चित्रों को प्रस्तुत करने की चेष्टा की। इस प्रवृत्ति का श्रीगणेश लज्जा राम शर्मा ने किया था। इनके लिखे हुए 'हिन्दू गृहस्थ' तथा 'आदर्श दम्पति' में इसी प्रकार का प्रयास दिखाई पड़ता है। ब्रजरतन दास के शब्दों में "इनके उपन्यास सामाजिक-घटना-प्रधान उपन्यास हैं, जिनमें प्राचीन हिन्दू मर्यादा, सनातन धर्म तथा हिन्दू पारिवारिक व्यवस्था की सुन्दरता तथा औचित्य को विस्तार से दिखलाने का अच्छा प्रयास है।" उमरावसिंह लिखित 'आदर्श बहू' और 'भाई-बहिन' नामक उपन्यास भी इसी कोटि के हैं। 'शालिग्राम गुप्त प्रणीत 'आदर्श रमणी' भी ऐसा ही उपन्यास है।

इस प्रकार हम देखते हैं कि हिन्दी के उपन्यासों में जहाँ यथार्थवाद की अनेक धाराएँ और स्वरूप दिखाई पड़ते हैं, वही आदर्शवाद के भी कई पक्ष प्रकट हो गये हैं।

आदर्श और यथार्थवाद का समन्वय—में उपन्यास को जीवन की सर्वाङ्गीण एव सजीव भाँकी समझता हूँ। उस भाँकी की सजीवता एव सर्वाङ्गीणता तब तक पूर्ण नहीं हो सकती जब तक उसमें आदर्श और यथार्थ का सुन्दर समन्वय न हो। केवल एक पक्ष को लेकर चलने वाले उपन्यास जीवन की सजीव भाँकी

कदापि प्रस्तुत नहीं कर सकते । अतएव उपन्यास में आदर्श और यथार्थ का सुन्दर समन्वय होना चाहिए । परितोष है कि हिन्दी के उच्चकोटि के उपन्यासकार इस सत्य को स्वीकार करते हैं ।

हिन्दी उपन्यासों के विकास क्रम की स्थूल रूपरेखा

हिन्दी का प्रथम मौलिक उपन्यासकार—हिन्दी के साहित्यिक उपन्यासों की रचना भारतेन्दु काल में ही प्रारम्भ हो गई थी । हिन्दी का सर्वप्रथम मौलिक उपन्यास लिखने का श्रेय श्री निवासदास को दिया जाता है । इनका 'परीक्षा गुरु' हिन्दी का सर्वप्रथम मौलिक उपन्यास कहा गया है । यह उपन्यास अंग्रेजी उपन्यासों के अनुकरण पर लिखा गया था । इस के लेखन में लेखक का लक्ष्य हिन्दी उपन्यास क्षेत्र में नई चाल की पुस्तक लिखना था । उपन्यास का नायक मदन मोहन नामक एक रईस है । इसमें उसके उत्थान और पतन, उसके स्वार्थी और सच्चे मित्रों की कथा कही गई है । कथावस्तु सुगठित है । उपन्यास में चरित्र-चित्रण की अच्छी प्रवृत्ति दिखाई पड़ती है ।

ठा० जगमोहन सिंह—ठा० जगमोहनसिंह का जन्म सवत् १९१४ में विजयराघवगढ़ में हुआ था । इनकी शिक्षा-दीक्षा काशी में हुई थी । यह भारतेन्दुजी के परम मित्र थे । इन्होंने 'श्यामा स्वप्न' नामक एक काव्यमय उपन्यास लिखा था । इस उपन्यास में चार याम हैं । इसमें कमला कान्त नामक एक प्रेमी की कथा है । यह कथा गेटे के 'फास्ट' से बहुत प्रभावित प्रतीत होती है । इनके उपन्यास में प्रकृति के बड़े रमणीय चित्रों की अवतारणा की गई है । किन्तु यह चित्र कहीं-कहीं बहुत बोझिल हो गये हैं ।

बालकृष्ण भट्ट—इनका जन्म सवत् १९०१ में प्रयाग में हुआ था । इनके लिखे हुए दो उपन्यास प्रकाशित हो चुके हैं । एक का नाम 'नूतन ब्रह्मचारी' है और दूसरे का नाम 'एक अज्ञान से सुजान' । इनके उपन्यासों में न तो घटना-वैचित्र्य ही दिखाई पड़ता है और न चरित्र-चित्रण-जनित चमत्कार ही । इनके उपन्यासों में आदर्श की प्रवृत्ति अधिक सजीव हो उठी है जिससे वह बहुत अधिक उपदेश-प्रधान हो गये हैं ।

गौरीदत्त—इनका जन्म सवत् १८९३ में लुधियाना जिले में हुआ था । इनका लिखा हुआ 'देवरानी जिठानी की कहानी' नामक उपन्यास १८७० ई० में प्रकाशित हुआ था । इसे हम हिन्दी का पहला यथार्थवादी सामाजिक उपन्यास मानते हैं ।

कार्तिक प्रसाद खत्री—आपने लगभग एक दर्जन उपन्यास लिखे थे । किन्तु यह उपन्यास अधिकतर अनूदित ही है । इनमें 'इला', 'प्रमिला', 'दीनानाथ', 'दलित कुसुम', 'कुलटा', 'रोशनआरा' आदि विशेष प्रसिद्ध हैं ।

प्रतापनारायण मिश्र—इनका जन्म सवत् १९१३ में जिला उन्नाव में हुआ था । बाद में यह कानपुर में आकर बस गये थे । इन्होंने बकिम बाबू के चार

उपन्यासों के सफल अनुवाद किये थे। क्रमशः इनके नाम 'राजसिंह', 'इन्दिरा', 'राधा रानी' तथा 'इगुलंगुली' हैं।

बाबू गजाधरसिंह—इनका जन्म १८४८ ई० में काशी में हुआ था। यह बहुत दिनों तक कानूनगो रहे थे। इन्होंने वकिम बाबू की 'दुर्गेश नन्दिनी' तथा रमेशदत्त के वग विजेता का सफल अनुवाद किया था।

राधाचरण गोस्वामी—इनका जन्म सवत् १९१८ में वृन्दावन में हुआ था। इनके लिखे हुए तीन उपन्यास हैं। उनके नाम क्रमशः 'जावित्री', 'विधवा विपत्ति' और 'सौदामिनी' हैं। इन्होंने 'मृण्मयी' और 'विरजा' नामक वगला उपन्यासों का अनुवाद भी किया था।

राधाकृष्ण दास—इनका जन्म सवत् १९२२ में काशी में हुआ था। यह 'भारतेन्दुजी के फुफेरे भाई' थे। इन्होंने बहुत से वगला, अग्रेजी आदि उपन्यासों के अनुवाद किये थे। इन्होंने एक मौलिक उपन्यास 'निस्सहाय हिन्दू' की भी रचना की थी। इसमें गोरक्षा के भाव पर बड़ा मार्मिक प्रसंग कल्पित किया गया है। और उसे एक समस्या के रूप में प्रस्तुत करके लेखक ने समस्यामूलक हिन्दी उपन्यासों की परम्परा का प्रवर्तन किया।

अयोध्यासिंह हरिऔध—मूलतः यह कवि थे। किन्तु इन्होंने कुछ वगला उपन्यासों के अनुवाद की ओर भी हाथ बढ़ाया था तथा कुल दो मौलिक उपन्यास लिखने की भी चेष्टा की थी। मौलिक उपन्यासों के नाम 'ठेठ हिन्दी का ठाठ' और 'अघखिला फूल' हैं।

धीरे-धीरे भारतेन्दु युगीन उपन्यास कला पर पटाक्षेप सा होने लगा और हिन्दी में तिलस्मी, जासूसी और ऐयारी उपन्यासों की बाढ सी आने लगी। सवत् १९४० से लेकर १९७५ तक के अधिकांश उपन्यासकार इन्हीं प्रवृत्तियों से ग्रस्त दिखाई पड़ते हैं।

देवकीनन्दन खत्री—बाबू देवकीनन्दन खत्री का जन्म सवत् १९१८ में मुजफ्फरपुर में हुआ था। तिलस्मी उपन्यास लिखने वालों में आप अग्रगण्य हैं। इनके लिखे हुए प्रमुख उपन्यासों के नाम क्रमशः 'चन्द्रकान्ता', 'चन्द्रकान्ता सन्तति २४ भाग', 'नरेन्द्र मोहनी दो भाग', 'कुसुमकुमारी चार भाग', 'काजल की कोठरी', 'वीरेन्द्र वीर', 'नीलखा हार' और 'भूतनाथ' हैं। इनके उपन्यासों से इनकी अखण्ड कल्पना शक्ति का पता चलता है। इनके अधिकांश उपन्यास तिलस्म, ऐयारी आदि से भरे हुए हैं।

फिशोरीलाल गोस्वामी—आपका जन्म सवत् १९२२ में हुआ था। तिलस्मी उपन्यास लिखने वालों में आपका नाम भी विशेष उल्लेखनीय है। इनका 'तिलस्मी शीश महल', एक अच्छा तिलस्मी उपन्यास है। इन्होंने कुछ अन्य कोटि के उपन्यास भी लिखे थे जिनके नाम क्रमशः 'प्रणयिनी-पणिणय', 'प्रेममयी', 'तारा' (तीन भाग), 'चपला' (चार भाग) और 'बटे मूढ की दो दो बातें', 'तरुण तपस्विनी', 'इन्दुमती', 'सौतिया डाह', 'रजिया वेगम', आदि दो दर्जन से अधिक

उपन्यास बताए जाते हैं। ऐतिहासिक उपन्यास लिखने की परम्परा गोस्वामीजी ने ही डाली थी। किन्तु वे अपने इस प्रयास में सफल नहीं हुए थे। रजिया बेगम नामक ऐतिहासिक उपन्यास ही थोड़ा बहुत सफल कहा जा सकता है।

गोपालराम गहमरी—इनका जन्म सवत् १९२३ में हुआ था। आपने जासूसी और सामाजिक दोनों प्रकार के उपन्यास लिखे थे। सामाजिक उपन्यासों में 'चतुरा चचला', 'भानुमती', 'दो बहिन', 'नये बाबू', 'देवरानी जिठानी', विशेष प्रसिद्ध हैं। जासूसी उपन्यासों में 'खूनी कौन', 'जमुना का खून', 'जासूस की भूल', 'जासूस की चोरी', आदि के नाम दिये जा सकते हैं।

हरीकृष्ण जोहर—इनका जन्म सवत् १९३७ में हुआ था। इन्होंने लगभग ५२ व ५३ उपन्यास लिखे और अनूदित किए थे। इनके उपन्यास अधिकतर जासूसी और तिलस्मी की कोटि में ही आते हैं। इनके लिखे हुए 'डाकू' और 'छाती का छुरा' नामक उपन्यास विशेष प्रसिद्ध हैं।

लज्जाराम शर्मा—आदर्श कोटि के सामाजिक उपन्यास लिखने वालों में आप अग्रगण्य हैं। इनका जन्म सवत् १९२० में गूँदी में हुआ था। इनके लिखे हुए 'कपटी मित्र', 'हिन्दू गृहस्थ' और 'आदर्श दम्पति' नामक उपन्यास बहुत प्रसिद्ध हैं।

बलदेवप्रसाद मिश्र—इनका जन्म स० १९२६ में जिला मुरादाबाद में हुआ था। इन्होंने जासूसी, सामाजिक और ऐतिहासिक तीनों कोटि के उपन्यास लिखे हैं। जासूसी उपन्यासों में 'अद्भुत लाश', सामाजिक उपन्यासों में 'अनार कली' और ऐतिहासिक उपन्यासों में 'पृथ्वीराज चौहान' के नाम लिये जा सकते हैं।

बृजनन्दन सहाय—इनका जन्म सवत् १९३० में शाहवादा में हुआ था। भाव-प्रधान उपन्यास लिखने की परम्परा आपने ही प्रवृत्ति की थी। आपने लगभग ७-८ मौलिक उपन्यास लिखे थे। इनके लिखे हुए उपन्यासों में 'लाल चीन', 'विस्मृत सम्राट्', 'विश्व दर्शन' तथा 'आरण्यवाला' प्रसिद्ध हैं। इनका लिखा हुआ सबसे प्रसिद्ध उपन्यास 'सौन्दर्योपासक' है। यह शुद्ध भाव-प्रधान उपन्यास है। इनका दूसरा भाव-प्रधान उपन्यास 'राधा कान्त' है। बाबू बृजनन्दन सहाय के कुछ ही दिन बाद हिन्दी उपन्यास के आकाश में प्रेमचन्द जैसे चाँद का उदय हुआ।

प्रेमचन्द—प्रेमचन्दजी का जन्म १९३३ विक्रमी में काशी के लमही पाण्डेपुर नामक गाँव में हुआ था। इन्होंने सन् १९०१ से लिखना प्रारम्भ किया था और अपने जीवन के अन्त तक लिखते रहे। इन्होंने अपना सबसे पहला उपन्यास उर्दू में लिखा था। उसका नाम था 'हम खुर्मा व हम सबाब'। १९०५ में उन्होंने इसका 'प्रेमा' नाम से हिन्दी अनुवाद प्रकाशित किया। इनका पहला हिन्दी उपन्यास 'सेवा सदन' है। यह १९१९ में प्रकाशित हुआ था। यह एक समस्या-प्रधान उपन्यास है। इसमें दहेज प्रथा, बेजोड़ विवाह आदि की समस्याएँ प्रस्तुत की गई हैं। 'सेवा सदन' के बाद उनका 'वरदान' नामक उपन्यास प्रकाशित हुआ। इस उपन्यास में हास-परिहास की ही प्रवृत्ति प्रधान थी। यह सम्भवतः उनके लिखे हुए किसी उर्दू उपन्यास का

रूपान्तर था। इनका चौथा महत्त्वपूर्ण उपन्यास 'प्रेमाश्रम' है। यह १९२२ में प्रकाशित हुआ था। इसमें जमींदार और कृषक समस्या को उभारा गया है। १९२४ में इनका 'रगभूमि' नामक उपन्यास सामने आया। इस उपन्यास में राष्ट्रीय जीवन की अनेक मार्मिक भाँकियाँ सजोयी गई हैं। रगभूमि में आकर प्रेमचन्दजी की प्रतिभा का सर्वाङ्गीण विकास दिखायी पड़ा। कला और कथावस्तु दोनों दृष्टियों से यह उपन्यास उत्तम है। इतने उपन्यास लिखने के बाद इनकी प्रवृत्ति में आध्यात्मिकता की पुट दिखायी पड़ी, जिसके फलस्वरूप 'कायाकल्प' का निर्माण हुआ। इस उपन्यास में प्रेमचन्दजी की अध्यात्मप्रियता की स्पष्ट छाया दिखायी पड़ती है। 'कायाकल्प' के बाद इन्होंने फिर दो छोटे-छोटे समस्या उपन्यास लिखे जिनके नाम 'निर्मला' और 'प्रतिज्ञा' हैं—पहले में विवुर विवाह की समस्या उठाई गई है और दूसरे में विधवाओं का प्रश्न छेड़ा गया है। १९३० में उनका 'गवन' नामक उपन्यास प्रकाश में आया। इस उपन्यास में प्रेमचन्दजी का कलागत विकास दिखाई पड़ता है। इस उपन्यास में उनकी प्रवृत्ति चरित्र-चित्रण की ओर अधिक रही है। सुधारवाद के पक्ष में वे यहाँ अधिक नहीं पड़े हैं। १९३२ में 'कर्मभूमि' सामने आई। यह उपन्यास राजनीतिक आन्दोलनों और सामाजिक बुराइयों से भरा पड़ा है। 'कर्मभूमि' के बाद इनका सबसे सुन्दर उपन्यास 'गोदान' लिखा गया। इस उपन्यास में कवि की प्रवृत्ति आंचलिक अधिक प्रतीत होती है। इसमें ग्रामीण और शहरी जीवनो को सापेक्षता में चित्रित करके, होरी तथा धुनिया नामक कृषक दम्पति का चरित्र बड़ी कुशलता के साथ उभारा गया है।

जयशंकरप्रसाद—प्रसादजी ने जहाँ कविता और नाटक के क्षेत्र में अपने लिए सर्वोच्च ध्यान निर्धारित कर लिया है, वहीं उन्होंने उपन्यास क्षेत्र में भी अपनी कीर्ति को अक्षय रखने का प्रयास किया है। इनके लिखे हुए तीन उपन्यास हैं। 'ककाल', 'तितली' और 'इरावती'। इनके उपन्यासों में हमें मानव जीवन की यथार्थता का चित्रण अपने अति रूप में दिखाई पड़ता है। वान्तव में समाज इतना दूषित नहीं है जितना कि प्रसादजी ने उसे समझा है। पता नहीं कि उन्हें यह प्रेरणा कहाँ से मिली थी।

आचार्य चतुरसेन शास्त्री—सुयोग्य वैद्य चतुरसेन शास्त्री उच्चकोटि के साहित्य ज्ञाता भी हैं। आपने अनेक उपन्यास लिखे हैं। इनमें 'हृदय की परख', 'हृदय की प्यास', 'अमर अभिलाषा', 'आत्म दाह', 'मेरी खाल की हाय', 'सिंहगढ़ विजय', 'रावण का प्रेम', 'आलमगीर', 'अपराजिता', 'सोमनाथ', और 'बंगाली की नगर वधू', विशेष प्रसिद्ध हैं।

वृन्दावनलाल वर्मा—वर्माजी हिन्दी के श्रेष्ठ ऐतिहासिक-उपन्यास लेखक हैं। इनका जन्म भाँसी जिला के मोरानीपुर नामक गाँव में सन् १९४७ में हुआ था। इनके प्रसिद्ध उपन्यासों के नाम 'गडकुण्डार', 'नगम', 'लगन', 'प्रत्यागत', 'कुण्डनी चक्र', 'प्रेम की भेट', 'विराटा की पद्मिनी', 'मुसाहिब जू', 'काँची की रानी', 'कवतार', '१७२९', 'अचल मेरा कोई', 'महादजी सिविया', 'टूटे कंठ', 'मृग-

नयनी', 'छत्रसाल', 'अहिल्यावाई' 'भुवन विक्रम', 'राणा सांगा', 'अमर वेल', 'हृदय की हिलोर' हैं।

राधिकारमणप्रसादसिंह—राजा राधिकारमण प्रसादसिंह का जन्म सवत् १९४७ में हुआ था। इन्होंने 'राम रहीम' नामक एक सुन्दर उपन्यास लिखा है। इस उपन्यास में सामाजिक सुधार की प्रवृत्ति प्रधान है।

विश्वम्भरनाथ शर्मा कौशिक—इनका जन्म सवत् १९४८ में अम्बाला में हुआ था। बाद में यह कानपुर में रहने लगे थे। इनका लिखा हुआ 'माँ' नामक उपन्यास एक उच्चकोटि का सामाजिक उपन्यास है।

जे० पी० श्रीवास्तव—हास्य प्रधान साहित्य सृजन करने वालों में आपका नाम विशेष उल्लेखनीय है। आपका जन्म सन् १८९१ में हुआ था। आपने जीवन भर गोडा में रहकर वकालत की है। इनके उपन्यासों में 'दिल की आग' उर्फ 'दिनजले की आह', 'लतखोरी लाल', नामक उपन्यासों की अच्छी ख्याति है। इनका लिखा हुआ एक 'प्राणनाथ' नामक उपन्यास भी है। इनके उपन्यासों में हास्य कहीं-कहीं झल्लिलता की सीमा तक पहुँच गया है।

शिव पूजन सहाय—इनका जन्म शाहवाड़ जिले में सन् १८९३ में हुआ था। इनका लिखा हुआ 'देहाती दुनिया' नामक उपन्यास आंचलिक प्रवृत्तियों को लिये हुए एक सामाजिक उपन्यास है।

राहुल सांकृत्यायन—इनका जन्म सवत् १९५० में आजमगढ़ जिले में एक पाण्डेय कुल में हुआ था। उनका उस समय का नाम केदार पाण्डेय था। यौवन में पदार्पण करते ही यह रामानुजी सम्प्रदाय में दीक्षित हो गये थे। उस सम्प्रदाय में इनका नाम रामउदारदास रखा गया। बाद में वे बौद्ध हो गये। तब से वे महा-पंडित राहुल सांकृत्यायन कहलाने लगे। इनके उपन्यासों में 'जय यौधेय', 'सिंह सेनापति', 'सोने की ढाल', 'जो दास थे', 'मधुर स्वप्न', 'अनाथ', 'विस्मृति के गर्भ में' 'बोल्गा से गंगा तक' आदि की विशेष ख्याति है।

सुदर्शन—पंडित बद्रीनाथ भट्ट 'सुदर्शन' प्रेमचन्दजी के समकालीन लेखक हैं। यह मूलतः कहानी-लेखक हैं। किन्तु उन्होंने 'भागवन्ती' और 'प्रेम पुजारिन' नामक दो उपन्यास भी लिखे हैं।

सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला—आपका जन्म सवत् १९५३ में बंगाल में हुआ था। आप हिन्दी के एक महान् कवि हैं। कवि होने के साथ-साथ एक उच्चकोटि के उपन्यास लेखक भी हैं। इनके लिखे हुए कई उपन्यास बहुत प्रसिद्ध हो गए हैं। उनके नाम क्रमशः 'अप्सरा', 'उल्का', 'प्रभावती', 'निरूपमा', 'चोटी की पक', 'काले कारनामे', 'कुल्ली भाट' तथा 'बिल्लेसुर बकरिहा' हैं। अन्तिम दो रेखाचित्र की शैली में लिखे हुए उपन्यास हैं। इनमें हास्य और व्यंग की प्रधानता है।

देवनायण द्विवेदी—आपका जन्म १९५४ में मिर्जापुर में हुआ था। आप बंगला के अच्छे विद्वान् थे। आपने हिन्दी में कई सुन्दर उपन्यास लिखे हैं। इनमें 'गोरा', 'कर्तव्याघात', 'प्रणय', 'पश्चात्ताप' और 'दहेज' प्रकाशित हो चुके हैं।

भगवतीप्रसाद वाजपेयी—इनका जन्म कानपुर में सवत् १९५६ में हुआ था। इन्होंने दस-ग्यारह उपन्यास लिखे हैं। इनके 'प्रेमपथ', 'प्यासा', 'परित्यक्ता', 'दो वहिनें' और 'अनाथ पत्नी' शीर्षक उपन्यास विशेष प्रसिद्ध हैं।

अनूपलाल मण्डल—इनका जन्म सन् १९०० में विहार में हुआ था। इन्होंने एक दर्जन से अधिक उपन्यास लिखे हैं। इनके कुछ प्रसिद्ध उपन्यासों के नाम 'निर्वासिता', 'समाज की वेदी पर', 'साकी', 'मीमासा', 'रूपरेखा', 'ज्योतिर्मयी', 'शरीरी के दिन', 'वे अभाग्य', 'ज्वाला', 'अभिशाप', 'दर्द की तस्वीरें' आदि हैं।

श्री नारायणसिंह—इनका जन्म सन् १९०१ में हुआ था। इनके लिखे हुए, 'उलझन' तथा 'प्रजामण्डल' नामक उपन्यासों की अच्छी ख्याति है।

इलाचन्द जोशी—इनका जन्म सन् १९०२ में अल्मोड़ा में हुआ था। यह उच्चकोटि के कहानीकार, सरस कवि और सफल उपन्यासकार हैं। इनके लिखे हुए 'घृणामयी', 'सन्यासी', 'निर्वासिता', 'जिप्सी', 'चार उपन्यास', 'प्रेत और छाया', 'खण्डहर की आत्माएँ', 'जहाज का पछी', 'मुक्ति-पथ' आदि उपन्यास प्रसिद्ध हैं।

पाण्डेय वैचन शर्मा 'उग्र'—इनका जन्म सवत् १९६० के लगभग हुआ था। यह उच्चकोटि के नाटककार और प्रसिद्ध कथाकार है। इनके लगभग ६ उपन्यास प्रकाशित हो चुके हैं। उनके नाम 'क्रमशः 'दिल्ली का दलाल', 'बुधुआ की बेटी', 'चन्द हसीनो के खतूत', 'शराबी', 'सरकार तुम्हारी आँखों में' और 'जीजी जी' हैं। नग्न यथार्थवाद के चित्रण में आपकी लेखनी बहुत रमी है।

भगवतीचरण वर्मा—इनका जन्म सवत् १९६० में जिला उन्नाव में हुआ था। इनके लिखे हुए पाँच उपन्यास हैं। उनके नाम क्रमशः 'पतन', 'चित्रलेखा', 'आखिरी दाव', 'टेढ़े-मेढ़े रास्ते' तथा 'तीन वर्ष' है।

चण्डीप्रसाद हृदयेश—भावप्रधान अलंकृत शैली में उपन्यास लिखने वालों में आप अग्रगण्य हैं। इनका लिखा हुआ 'मगल-प्रभात' नामक उपन्यास बहुत प्रसिद्ध है।

गोविन्दवल्लभ पन्त—यह मूलतः नाटककार हैं। किन्तु उपन्यास-क्षेत्र में भी इन्हें अच्छी सफलता मिली है। इन्होंने एक दर्जन से अधिक उपन्यास लिखे हैं। इनके उपन्यासों के नाम क्रमशः 'मदारी', 'प्रतिमा', 'जुलिया', 'नूरजहाँ', 'अमिताभ', 'चन्द्रकान्त', 'प्रगति की राह पर', 'मुक्ति के बन्धन', 'नौजवान' और 'मानिनी' है।

जैनेन्द्रकुमार—इनका जन्म जिला अलीगढ़ में सवत् १९६२ में हुआ था। इनके लिखे हुए उपन्यासों में 'परख', 'त्याग-पत्र', 'कल्याणी', 'सुखदा', 'विवर्त्त', 'जयवर्द्धन', 'दशार्क' तथा 'अनाम स्वामी' बहुत प्रसिद्ध हैं।

मनोवैज्ञानिक उपन्यास लिखने वालों में आप अग्रगण्य हैं। प्रेमचन्दजी के बाद उपन्यास-क्षेत्र में नई प्रगति को जन्म देने का श्रेय इन्हीं को है।

प्रतापनारायण श्रीवास्तव—इनके लिखे हुए कई उपन्यास बताए जाते हैं। इनमें 'विदा', 'विकास', 'विजय' और 'बयालीस' नामक उपन्यासों की अच्छी ख्याति है।

उपेन्द्रनाथ अश्वक—इनका जन्म सन् १९०० में जिला जालन्धर में हुआ था। यह कवि, उपन्यास-लेखक और नाटककार सभी कुछ हैं। इनके उपन्यासों में 'सितारो का खेल', 'मेरी दुनिया', 'गर्म राख', 'गिरती दीवारें', 'वैगन का पौधा' तथा 'दीप जलेगा' बहुत प्रसिद्ध हैं।

सच्चिदानन्द हीरानन्द वात्स्यायन 'अज्ञेय'—आप हिन्दी के लब्धप्रतिष्ठ प्रगतिवादी कवि, आलोचक, कहानीकार और उपन्यासकार हैं। इन सभी क्षेत्रों में आपकी प्रतिभा ने अभूतपूर्व सफलता प्राप्त की है। प्रगतिवादी लेखकों में आपकी अच्छी प्रतिष्ठा है। आपके 'शेखर एक जीवनी' और 'नदी के दीप' नामक उपन्यासों की बड़ी प्रतिष्ठा है।

यज्ञदत्त शर्मा—आपका जन्म जिला आगरे में सन् १९१६ में हुआ था। इन्होंने बहुत से उपन्यास लिखे हैं। इनमें 'विचित्र त्याग', 'दो पहलू', 'ललिता', 'प्रेम-समाधि', 'अन्तिम चरण', 'महल', 'मकान', 'इनसान', 'इसाफ', 'बदलती राहें', आदि विशेष प्रसिद्ध हैं।

यशपाल—मार्क्सवादी लेखक यशपाल की भी हिन्दी साहित्य में अच्छी ख्याति है। यह उच्च कोटि के प्रगतिवादी लेखक हैं। इनके प्रसिद्ध उपन्यासों के नाम 'दादा कामरेड', 'देशद्रोही', 'मनुष्य के रूप' आदि हैं।

सर्वदानन्द वर्मा—वर्माजी मुख्य मन्त्री श्री सम्पूर्णानन्द के सुपुत्र हैं। आप प्रगतिशील साहित्य-सेवी हैं। आपने कई सुन्दर उपन्यास लिखे हैं। इनमें 'नरमेघ', 'नरक' आदि विशेष प्रसिद्ध हैं।

रांगेय राघव—आपने हिन्दी साहित्य के सभी क्षेत्रों को अपनी रचनाओं से भर देने का सकलप कर रखा है। उपन्यास-क्षेत्र में तो आपकी प्रतिभा ने विशेष चमत्कार दिखाने की चेष्टा की है। आपने एक दर्जन से अधिक उपन्यास लिखे हैं। आपके लिखे हुए 'उबाल', 'पराया', 'सीधा-सादा रास्ता', 'मुर्दों का टीला', 'चीवर', 'प्रतिदान', 'अंधेरे के जुगनू', 'विवाह मठ', 'घरोंदे' आदि विशेष प्रसिद्ध हैं।

नागार्जुन आचलिक उपन्यास लिखने वालों में अग्रगण्य हैं। इनके लिखे हुए 'बलचनमा', 'रतिनाथ की चाची', 'बाबा बटेश्वरनाथ' और 'नई पौध' नामक उपन्यास सफल आचलिक उपन्यास हैं।

फणीश्वरनाथ रेणु—आचलिक उपन्यास लिखने की परम्परा को प्रवर्तित करने का श्रेय इन्हीं को दिया जाता है। इनका 'भैला आँचल' नामक उपन्यास उच्चकोटि का आचलिक उपन्यास है।

अन्य लेखक—उपर्युक्त प्रसिद्ध उपन्यासकारों के अतिरिक्त हिन्दी में कुछ और साहित्यकार भी समय-समय पर उपन्यास-रचना कर इस क्षेत्र की श्रीवृद्धि करते रहे हैं। इन कलाकारों में इन्द्र विद्यावाचस्पति, सद्गुप्तशरण अवस्थी, रामचन्द्र शुक्ल, देवेन्द्र सत्यार्थी, कृष्णचन्द्र एम० ए०, श्रीमती कचनलता सक्करवाल, गुरुदत्त एम० ए०, हिमाशु, क्षेमचन्द्र सुमन, मन्मथनाथ गुप्त, धर्मवीर भारती, 'प्रभाकर माचवे' आदि के नाम विशेष प्रसिद्ध हैं। संक्षेप में हिन्दी के प्रसिद्ध उपन्यास-लेखकों और उनके उपन्यासों का स्थूल विवरण यही है।

आधुनिक कहानी

आधुनिक लघु कहानी

आधुनिक हिन्दी साहित्य की रजनात्मक विधाओं में कहानी का स्थान बड़ा महत्त्वपूर्ण है। उसके इस महत्त्व का कारण उसकी सर्वजनीनता है। साहित्य की समस्त विधाओं में यही एक ऐसी विधा है जो पाठक का चरम अनुरजन करने के साथ-साथ एक चिरतन सत्य का उद्घाटन करने में भी प्रयत्नवान रहती है। अपनी इस द्विमुखी विशेषता के कारण ही वह अत्यधिक लोकप्रिय हो गई है तथा शाश्वत साहित्य की निधि भी बन गई है। हमारी धारणा तो यही है कि लोक कल्याण भावना और लोक रजक तत्त्व का जितना सुन्दर समन्वय इस विधा में होता दिखाई पड़ता है उतना साहित्य की किसी अन्य विधा में नहीं मिलता।

संस्कृत आचार्यों की दृष्टि में कहानी—मैं यह निस्संकोच कह सकता हूँ कि हिन्दी में कहानी का जो रूप मिलता है वह सर्वथा नवीन है और पाश्चात्य कहानी-कला के अनुकरण पर विकसित हुआ है। संस्कृत में कहानी नामक कोई विशेष विधा का वर्णन नहीं मिलता। वहाँ पर इसके स्थानापन्न दो शब्द उपलब्ध होते हैं—एक कथा और दूसरा आख्यायिका। सम्पूर्ण संस्कृत गद्य-साहित्य को प्रायः इन्हीं दो भागों में विभाजित करने की परम्परा रही है। आचार्य दण्डी ने अपने काव्यादर्श में इन दोनों के पारस्परिक भेदों को स्पष्ट करने का अच्छा प्रयास किया है। उसने इन दोनों गद्यरूपों में निम्नलिखित अन्तर निर्दिष्ट किए हैं—

(१) कथा प्रायः कवि-कल्पना प्रसूत होती है। जब कि आख्यायिका किसी ऐतिहासिक या पौराणिक इतिवृत्त को लेकर ही चलती है।

(२) कथा में वक्ता के सम्बन्ध में कोई निश्चित नियम नहीं है। उसका वक्ता स्वयं नायक भी हो सकता है और कोई दूसरा व्यक्ति भी हो सकता है। किन्तु आख्यायिका के सम्बन्ध में यह बात नहीं है। आख्यायिका का वक्ता केवल नायक ही हो सकता है। उसमें कोई दूसरा व्यक्ति वक्ता के रूप में प्रस्तुत नहीं किया जा सकता।

(३) आख्यायिका प्रायः उच्छ्वासों में विभक्त रहती है। उसमें वक्ता और अपरवक्ता दोनों प्रकार के छन्दों का समावेश रहता है। यह बात कथा में नहीं पाई जाती।

(४) कथा में कुमारी-अपहरण, युद्ध, संयोग तथा वियोग वर्णन, सूर्योदय, चन्द्रोदय आदि प्राकृतिक दृश्यों के चित्रण भी रखते हैं। किन्तु आख्यायिका में इन सबकी कोई विशेष आवश्यकता नहीं समझी जाती।

संस्कृत के लेखक गद्य लिखते समय प्रायः कथा और आख्यायिका के भेद को प्रकट करने वाले कुछ विशेष शब्दों का प्रयोग भी करते थे । किन्तु यह परम्परा अधिक न चल सकी और कथा तथा आख्यायिका का भेद लुप्त-सा होने लगा । स्वयं दण्डी को यह स्वीकार करना पड़ा है कि कथा और आख्यायिका में केवल नाममात्र का भेद है ।

पाश्चात्य विद्वानों द्वारा दी गई कहानी की परिभाषाएँ एवं व्याख्याएँ— कहानी एक ऐसी गद्य-विधा है जिसके स्वरूप का वर्तमान रूप सबसे पहले पाश्चात्य देशों में विकसित हुआ । यही कारण है कि हमें पाश्चात्य साहित्य में इसके स्वरूप की अच्छी समझ मिलती है । कहानी के स्वरूप को स्पष्ट करने का प्रयास निम्न-लिखित पाश्चात्य विद्वानों ने किया है—

(१) हडसन, (२) वेल्स, (३) सर ह्यू पोल, (४) अपहम, (५) पो, (६) ऐलरी, (७) चेखोव और (८) जॉन हैडफील्ड ।

(१) हडसन की परिभाषा—हडसन ने कहानी की परिभाषा और व्याख्या इस प्रकार दी है—

“A short-story must contain one and only one informative idea and that the idea must be worked out to its logical connections with absolute singleness of aim and directness of method ”

—An Introduction to The Study of Literature, page 454

अर्थात् लघु कथा में केवल एक ही मूल भाव होता है । उस मूल भाव का विकास तार्किक निष्कर्षों के साथ लक्ष्य की एकनिष्ठता से सरल, स्वाभाविक गति से किया जाना चाहिए । उसने कहानी के आकार के सम्बन्ध में भी एक अन्य स्थल पर यह निर्णय दिया है कि छोटी कहानी आकार में केवल इतनी ही बड़ी होनी चाहिए कि वह सरलता से एक बैठक में समाप्त हो जाय ।

(२) वेल्स साहब की परिभाषा—वेल्स साहब ने भी कहानी के सम्बन्ध में यही निर्णय दिया है कि उसे आकार में अधिक से अधिक इतना बड़ा होना चाहिए कि वह सरलता से २० मिनट में पढ़ी जा सके । उनके शब्द इस प्रकार हैं—

“Any piece of short fiction which can be read in twenty minutes would be a short-story ”

(३) सर ह्यू पोल की परिभाषा—इनकी परिभाषा कुछ अधिक व्यापक है—

“A short-story should be story, a record of things, happening full of incidents and accidents, swift movement, unexpected development leading through suspense to a climax and satisfying denouement ”

अर्थात् कहानी में घटनाओं का विवरण इस प्रकार चित्रित किया जाना चाहिए कि एक आशातीत विकास दिखाई पड़े । इस विकास की प्रेरिका सक्रियता होनी चाहिए । यह विकास इस प्रकार दिखाया जाना चाहिए कि वह हमारी

जिज्ञासा वृत्ति को स्थिर रखते हुए चरम बिन्दु का स्पर्श कर एक सन्तोषजनक पर्यवसिति तक पहुँच जाय।

(४) अपहम साहव की परिभाषा—अपहम साहव ने भी कहानी के स्वरूप को स्पष्ट करने का प्रयास किया है। उनके मतानुसार आदर्श कहानी सौनेट के समान निर्दोष गठन वाली सजीव रचना होती है। उसमें गीति-काव्य की भाँति केन्द्रीय एकता भी पाई जाती है।

(५) पो साहव की परिभाषा—पाश्चात्य कहानी-क्षेत्र में पो साहव की बड़ी प्रतिष्ठा है। उन्होंने कहानी के सम्बन्ध में अपने विचार कई स्थलों पर कई प्रकार से व्यक्त किए हैं। एक स्थल पर उन्होंने लिखा है कि कहानी वह गद्यकथा है जो आधे घंटे से लेकर दो घंटे तक में समाप्त हो जाती है। एक अन्य स्थान पर उन्होंने लिखा है कि सक्षिप्त कथा के प्रथम श्रेणी के लेखक को टैकनीक का प्रेमी होना चाहिए। उसे कलाकार होना चाहिए। क्योंकि अच्छी कहानी की रचना में स्थापत्य का सौन्दर्य होता है। उन्होंने एक अन्य स्थल पर कहानी के स्वरूप पर कथानक की दृष्टि से भी विचार किया है। उनका कथन है कि कुछ उसे केवल घटना-क्रम की जटिलता समझते हैं। इसकी सबसे कठिन व्याख्या के अनुसार यह वह तत्त्व है जिसका कोई परमाणु अलग नहीं किया जा सकता और जिसमें बिना पूरी वस्तु को हानि पहुँचाए कोई भी अणु हटाया नहीं जा सकता। उनका एक उद्धरण और उल्लेखनीय है। वे लिखते हैं कि कहानी किसी नाटकीय घटना अथवा परिस्थिति का, किसी आकर्षक दृश्य का, अन्तरंग रूप से गुंथे घटना-क्रम का, चरित्र के किसी पहलू का, अनुभव के अंश का, या किसी भौतिक समस्या का वर्णन करती है। उन्होंने एक अन्य स्थल पर कहानी के प्रमुख तत्वों का संकेत करते हुए लिखा है कि कुशल कलाकार पहले तो बहुत सतर्क चिन्ता से किसी एक असाधारण प्रभाव की बात सोचेगा, फिर वह ऐसी घटना की कल्पना करेगा, ऐसा घटना-क्रम एकत्रित करेगा जो उसके पूर्व-कल्पित प्रभाव की सृष्टि में सबसे अधिक सहायक हो। कथा के विचार का निर्दोष निरूपण होता है। क्योंकि इसमें कोई बाधा नहीं पड़ती। यह लक्ष्य उपन्यास नहीं साध सकता।

(६) ऐलरी साहव की परिभाषा—ऐलरी साहव ने कहानी की परिभाषा देते हुए उसकी सक्रियता पर अधिक बल दिया है। उन्होंने लिखा है—

“A short-story is just like a horse race. It is the start and finish which count most.”

अर्थात् वह एक घुड़दौड़ के समान होती है। जिस प्रकार घुड़दौड़ का आदि और अन्त ही महत्त्वपूर्ण होता है उसी प्रकार कहानी का आदि और अन्त ही विशेष महत्त्व का होता है।

(७) चैखोव की परिभाषा—कहानी के वर्ण्य-विषय पर दृष्टि रखते हुए उन्होंने लिखा है—

“One must write about simple things how Peter Semenovitch married Maria in Rome.”

अर्थात् कहानी में साधारण से साधारण बातों का वर्णन हो सकता है। जैसे सैमियोविच ने किस प्रकार मेरिया से विवाह किया—वस इतना ही।

(८) जौन हैडफील्ड की परिभाषा—हैडफील्ड साहब ने कहानी की परिभाषा में उसके रूपाकार को ही अधिक महत्त्व दिया है। उन्होंने लिखा है—

“He describes the short-story, a story that is not long”
—*Modern Short Stories*

अर्थात् छोटी कहानी वह है जो बहुत बड़ी न हो।

हिन्दी विद्वानों द्वारा दी गई कहानी की परिभाषा

हिन्दी के विद्वानों ने भी कहानी के स्वरूप को समझाने की चेष्टा की है। यहाँ पर कुछ बहुत प्रसिद्ध विद्वानों के दृष्टिकोणों का उल्लेख किया जा रहा है—

(१) प्रेमचन्द-कृत कहानी की व्याख्या—प्रेमचन्दजी ने कहानी के स्वरूप और तत्त्वों के सम्बन्ध में कई बार अपने विचार प्रकट किये हैं। यहाँ पर हम दो प्रमुख और महत्त्वपूर्ण विचार उद्धृत कर रहे हैं—

(क) “अनुभूतियाँ ही रचनाशील भावना से अनुरजित होकर कहानी बन जाती हैं।”—कुछ विचार, पृ० ५३

(ख) “सबसे उत्तम कहानी वह होती है जो किसी मनोवैज्ञानिक सत्य पर आधारित हो।”—कुछ विचार, पृ० ५३

(२) प्रसाद-कृत कहानी की व्याख्या—कवि प्रसाद ने कहानी की व्याख्या सौन्दर्य की दृष्टि से की है। उन्होंने लिखा है कि “आख्यायिका में सौन्दर्य की झलक का रस है। मान लीजिए, आप किसी तेज सवारी से चले जा रहे हैं। रास्ते में एक गोल-मटोल शिशु खेल रहा है। उसकी सुन्दरता की झलक मिलने भर में ही सवारी आगे निकल जाती है। किन्तु उतनी झलक ही इतनी होती है कि उसकी स्थायी रेखा आपके अन्तर्पट पर अंकित हो जाती है। यही काम कहानी भी करती है।”

इलाचन्द जोशी-कृत परिभाषा—इलाचन्द जोशी ने कहानी का स्वरूप इस प्रकार निर्धारित किया है—“जीवन का चक्र नाना परिस्थितियों के सघर्ष से उलटा-सीधा चलता रहता है। इस सुवृत्त चक्र की किसी विशेष परिस्थिति की स्वाभाविक गति को प्रदर्शित करने में ही कहानी की विशेषता है।”

उपर्युक्त मतों की समीक्षा और अपना दृष्टिकोण—कहानी की उपर्युक्त परिभाषाओं पर विचार करने पर हम इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि कहानी की कोई भी परिभाषा पूर्ण नहीं है। अधिकतर विद्वान् उसके किसी एक पक्ष को ही महत्त्व देते हुए उसके स्वरूप को स्पष्ट करते रहे हैं। किसी ने उसके आकार को ही प्रधान रूप से निर्दिष्ट किया है। किसी ने उसकी एक वैधानिक विशेषता को लेकर ही परिभाषा पूरी कर दी है और किसी ने अपने दृष्टिकोण की मौलिकता प्रदर्शित करने के लिए ही कहानी का रूप-विधान किया है। विचारणीय यह है कि इतने विद्वानों द्वारा विचार किए जाने पर भी कहानी का स्वरूप एक ही स्थल पर अपनी सम्पूर्णता में क्यों

नहीं निरूपित किया जा सका। वास्तव में बात यह है कि कहानी जीवन या जगत् के किसी एक पक्ष का ऐसा सवेदनात्मक चित्रण है जिसकी विशेषताओं और प्रभावान्विति की अनुभूति भर की जा सकती है। उसकी सवेदना और प्रभावान्विति शब्दबद्ध नहीं हो सकती। सम्भवतः इमीलिए पाश्चात्य विद्वान् सीन ओ फाउलियन को भी यही लिखना पड़ा कि अच्छी कहानी के गुण परिभाषा में नहीं बाँधे जा सकते। किन्तु मनुष्य की यह स्वाभाविक प्रवृत्ति है कि वह किसी भी वस्तु के स्वरूप को दुर्वोध नहीं देखना चाहता। इसी प्रवृत्ति से प्रेरित होकर मैं भी कहानी के सम्बन्ध में अपना दृष्टिकोण प्रकट कर रहा हूँ—मेरी दृष्टि में कहानी आधुनिक साहित्य की वह लघ्वाकार गद्यात्मक विधा है जिसमें कलाकार जीवन या जगत् की किसी एक घटना, वस्तु, व्यक्ति, परिस्थिति, भावना या विचार को लेकर एक निश्चित कला-विधि का अनुसरण करता हुआ ऐसी सवेदना और प्रभावान्विति का सृजन करता है जो पाठक को भाव-विभोर कर रससिक्त करने में समर्थ होती है।

कहानी के स्वरूप के सम्बन्ध में ऊपर हमने जो अनेक परिभाषाएँ दी हैं उनमें कहानी की लगभग सभी विशेषताएँ व्यक्त हो गई हैं। लोगो ने अपनी-अपनी रूचि के अनुकूल विशेषता को ही महत्त्व देकर उसको परिभाषाबद्ध किया है। यदि हम उन सब विशेषताओं को दृष्टि में रखकर कहानी के स्वरूप का विश्लेषणात्मक निर्देश करना चाहें तो वह इस प्रकार होगा।

आकार की लघुता—आधुनिक कहानी की सबसे प्रमुख विशेषता आकार की लघुता है। उसके स्वरूप की मीमांसा करने वाले सभी आचार्यों ने उसकी इस विशेषता पर बल दिया है। उसकी यह विशेषता ही उसे उपन्यास से अलग करती है। इसका यह अर्थ नहीं है कि कहानी उपन्यास का लघु संस्करण है। हमारा अभिप्राय केवल इतना ही है कि कहानी उपन्यास से आकार में बहुत लघु होती है। कहानी की कथावस्तु और शिल्प-विधि ऐसी रोचक और कलापूर्ण होनी चाहिए कि जो व्यक्ति उसे पढ़ना प्रारम्भ करे वह उसे एक बैठक में समाप्त करके ही उठे। आज के व्यस्त जीवन में एक बैठक आधे घण्टे से अधिक नहीं हो सकती। अतः कहानी आकार में उतनी ही बड़ी होनी चाहिए जो सरलता से आधे घण्टे में पढ़ी जा सके।

सवेदना की एकता—कहानी का वर्ण्य-जीवन या जगत् की कोई एक घटना, एक विचार, एक परिस्थिति या एक भावना होती है। इसके निर्वाह के लिए सवेदना की केन्द्रियता और एकता आवश्यक होती है। सवेदना की यह एकता और केन्द्रियता कहानी का प्राण होती है।

प्रभावान्विति—सवेदना की केन्द्रियता और एकता की सफल योजना ही कहानी में औचित्यपूर्ण प्रभावान्विति को जन्म देती है। यहाँ पर प्रभावान्विति के स्वरूप को स्पष्ट कर देना अनुपयुक्त न होगा। जब सवेदना कथाकार की कला से इतनी ऊर्ज्वसित हो जाती है कि वह सरलता से पाठक के मन, हृदय और बुद्धि को आक्रांत करके उसे भौतिक जगत् से उठाकर कथाजगत् का स्वामी बना देती है तभी

उसे प्रभावान्विति कहते हैं। जिस कहानी में प्रभावान्विति का स्वरूप जितना प्रवेग-पूर्ण होता है वह कहानी उतनी ही उत्तम होती है।

वैधानिकता—कहानी की एक स्वतन्त्र शिल्पविधि है, उसका एक अपना अलग सविधान है। उसकी रचना उस सविधान के अनुरूप ही होनी चाहिए। रचना के समय कहानी के सविधान की उपेक्षा करने से कहानी कलात्मक लघु कथा के पद से च्युत हो जाती है। अतएव कहानी की आलोचना करते समय उसकी वैधानिक पूर्णता पर अवश्य विचार करना चाहिए। आजकल वैधानिक दृष्टि से जो कहानी जितनी सफल होती है वह उतनी ही उत्तम समझी जाती है।

आधार भूमि के रूप में किसी सत्य खण्ड की प्रतिष्ठा—प्रत्येक लघु कथा किसी सत्य खण्ड पर अवश्य ही आधारित रहनी चाहिए। जो कहानी किसी सत्य खण्ड का आधार लेकर नहीं खड़ी होगी वह त्रिशकु के सदृश अधर में लटकी हुई समझी जायेगी और उसमें प्राणवत्ता का अभाव होगा। प्राणवत्ता के अभाव में कहानी में शाश्वतता नहीं आ पायेगी और वह गम्भीर साहित्य की निधि न बन सकेगी।

आकर्षण-शक्ति और रोचकता—लघु कथा में एक विचित्र आकर्षण और एक मधुर रजकता और रोचकता होती है। यह रजकता और आकर्षण ही कहानी के प्रमुख गुण हैं। इनके अभाव में कहानी कहानी न रहकर शुष्क विवरण मात्र रह जाती है। अतएव सफल कलाकार को कहानी में कर्तुणा, कौतूहल, हास्य, अतृप्त जिज्ञासा आदि को जागृत करने की क्षमता लानी चाहिए। इन सबके समुचित सप्रयोग से ही कहानी रोचक और आकर्षक बन सकती है।

चरित्र-चित्रण—चरित्र-चित्रण यदि कहानी का प्राण नहीं तो कहानी का प्राणप्रदायक तत्त्व अवश्य ही है। प्रत्येक कहानी जीवन या जगत के किसी एक पक्ष का उद्घाटन करने का प्रयास करती है। जीवन और जगत का कोई भी ऐसा पक्ष नहीं हो सकता जिसमें किसी न किसी रूप में मानव की अवतारणा न की गई हो। जहाँ मानव की अवतारणा होगी वहाँ उसके चरित्र का प्रस्फुटन भी दिखाई पड़ेगा। चरित्र का यह प्रस्फुटन जितना कलात्मक होगा कहानी का मूल्य उतना ही अधिक बढ़ जायेगा। अतएव कहानीकार को चरित्र-चित्रण की ओर सदैव दृष्टि रखनी चाहिए।

सक्रियता—सक्रियता कहानी के लिए नितान्त आवश्यक होती है। इसका समावेश उसमें कई प्रकार से किया जा सकता है। इसके लिए कथाकार कभी तो घटनाओं के घात-प्रतिघात की और कभी छोटे-छोटे भावपूर्ण चुटीले सवादों की योजना करके कहानी में एक नई चेतना उत्पन्न कर देता है जिससे उसकी सक्रियता बहुत बढ़ जाती है। इस सक्रियता से कहानी का सौन्दर्य प्रस्फुटित हो उठता है।

संक्षेप में कहानी के प्राणभूत तत्त्वों का विश्लेषणात्मक विवेचन यही है।

✓ कहानी और उपन्यास में अन्तर

कहानी और उपन्यासों में कुछ मौलिक अन्तर है। संक्षेप में अन्तर को इस प्रकार स्पष्ट किया जा सकता है—

२ (१) कहानी का कथानक हो भी सकता है और नहीं भी। उसमें कथा-साहित्य के विविध पक्षों में से किसी एक ही पक्ष के मार्मिक अंश को लेकर चलना होता है। यदि कहानी चरित्र को अपना लक्ष्य बनाती है तो उसके किसी एक ही पक्ष का रहस्योद्घाटन करती है। यदि वातावरण प्रधान कहानी है तो उसमें किसी वातावरण विशेष का ही चित्रण किया जायगा। इसी बात को हडसन ने और अधिक स्पष्ट शब्दों में व्यक्त करते हुए लिखा है—“कहानी का प्रेरक कोई एक ही मार्मिक विचार होता है।” उसके मतानुसार इस विचार का विकास लक्ष्य पर केन्द्रित होते हुए इस प्रकार अन्त की ओर अग्रसर होता है कि माध्यम पूर्णतया स्पष्ट हो जाता है। कुछ ऐसे ही विचार शिपले साहब के भी हैं। वे लिखते हैं—“उपन्यास के सब पहलुओं, पात्रों के चरित्र का चित्रण और विकास, व्याख्या और विकास, स्थानीय वातावरण निर्माण, भावनाओं का घात-प्रतिघात, उनका सघर्ष—मेरे कहानी किसी एक को ही लक्ष्य कर लिखी जाती है। उसी के निरूपण में वह समर्थ हो पाती है।” कहने का अभिप्राय यह है कि कहानीकार को अपनी दृष्टि किसी एक वस्तु पर केन्द्रित करनी पड़ती है। वह विविधता में एकता को चुनती है। किन्तु उपन्यास इसके बिल्कुल विपरीत होता है। उसमें उपयुक्त सभी बातें एक साथ सरलता से सँजोई जा सकती हैं। कहानी और उपन्यास में यह एक बहुत बड़ा अन्तर है।

★ (२) कहानी जीवन या जगत् के किसी एक अंश के रहस्य का ही उद्घाटन करती है। जीवन को पूर्णता में देखने का प्रयत्न उसमें कभी नहीं पाया जा सकता। यह कार्य उपन्यास का है। हडसन ने इसी बात को निम्नलिखित प्रकार से व्यक्त करने की चेष्टा की है—

“कहानी में हम पात्रों से केवल कुछ क्षणों के लिए मिलते हैं। उन्हें कुछ ही सम्बन्धों और परिस्थितियों में देखते हैं। किन्तु उपन्यास इससे भिन्न है। उसमें पात्रों के सम्पूर्ण जीवन की झाँकी भलकती है।”

इसी प्रकार स्टीवेन्सन ने लिखा है—

✓ “The short-story is not the transcript of life but a simplification of some side of it”

—From General Introduction to Stevenson's Stories.

(३) लघु कहानी और उपन्यास में आकार सम्बन्धी अन्तर भी है। कहानी केवल इतनी बड़ी होनी चाहिए जो सरलता से एक वँक में समाप्त हो जाय, किन्तु उपन्यास के लिए कोई ऐसा प्रतिबन्ध नहीं है। यहाँ पर एक प्रश्न उठ खड़ा होता है। वह यह कि क्या हम कहानी को उपन्यास का लघु रूप कह सकते हैं। मेरी समझ में कहानी को कला की दृष्टि से उपन्यास का लघु रूप कदापि नहीं कहा जा सकता। यह अवश्य है कि कहानी और उपन्यास दोनों ही कथा-साहित्य के दो भिन्न-भिन्न अंग हैं। एक का रूप छोटा होता है और दूसरे का बृहत्, फिर भी दोनों एक दूसरे से भिन्न होते हैं। प्रकाशचन्द्र गुप्त के शब्दों में “कहानी के पीछे सृजनात्मक प्रेरणा क्षणिक होती है, शिखा ज्वाल के समान जो शीघ्र ही बुझ जाय। उपन्यास

मे सृजन प्रेरणा को समय की लम्बी अवधि तक घोषित करना होता है। कहानी जीवन की एक सूक्ष्म भाँकी मात्र ही हो सकती है। उपन्यास जीवन की विशालता, बहुरूपता और जटिलताओं का बहुमुखी अंकन करता है। हम कह सकते हैं कि कहानी और उपन्यास का वैसा ही सम्बन्ध है जैसा गीत का महाकाव्य से, अथवा एकांकी का सर्वांग नाटक से। इनमें सृजन प्रेरणा का युग और विषय का प्रतिपादन पूर्ण रूप से ही भिन्न होता है।”

—साहित्य-धारा से उद्धृत, पृ० ३५

इन प्रमुख विभेदों के अलावा भी कहानी और उपन्यास में कुछ और अन्तर् मिलते हैं, जिनकी चर्चा आगे की जा रही है। इन सबके आधार पर हम कहानी के उपन्यास का लघु रूप नहीं कह सकते।

(४) कहानी और उपन्यास में प्रभावान्विति सम्बन्धी अन्तर भी पाया जात है। विषय के एकत्व के साथ कहानी में प्रभावों की एकता का होना भी बड़ा आवश्यक होता है। प्रभावान्विति क्या है, इसको स्पष्ट करते हुए डॉ० जगन्नाथ प्रसाद शर्मा ने लिखा है—“विषय का एकत्व जिस समय एकोन्मुख होकर बुद्धि और हृदय को स्पन्दित करता है, उस समय स्पन्दित करने वाली शक्ति प्रभावान्विति होती है।” डॉ० शर्मा के शब्दों में “कहानीकार कहानी में विषय को इस क्रम में उपस्थित करता है कि अन्त तक आते-आते स्थान-स्थान पर उत्पन्न होने वाले विभिन्न प्रभाव इस प्रकार सिमटते और एक दूसरे से संयुक्त होते चले जाते हैं कि उनका एक सम्मिलित प्रभाव-व्यूह तैयार हो जाता है। समाप्ति-स्थल पर आकर उन प्रभावों की एक समष्टि बन जाती है और वे सभी आकर एक स्थल पर अन्विष्ट हो उठते हैं। इसी को प्रभावों की अन्विति या समष्टि माननी चाहिए। यही कहानियों की सबसे बड़ी विभूति होती है।”

उपन्यास इस विभूति से व्यतिरिक्त रहता है—ब्रेडर मैथ्यू साहब स्पष्ट लिखा है—

✓ “A good short-story differs from the novel chiefly in its essential unity which a novel cannot have it”

—*The Philosophy of Short Story*

किन्तु इससे यह नहीं समझना चाहिए कि उपन्यासों में प्रभावान्विति का होना कोई दोष है। वास्तव में उसका अभाव उपन्यास के लिए गुण रूप ही है। इस बात को स्पष्ट करते हुए डा० जगन्नाथ प्रसाद शर्मा ने लिखा है—“कहानी यदि अपने एकोन्मुख समष्टि प्रभाव के माध्यम से हमारे चित्त को पूर्णतया झुंझ और आन्दोलित करके हमें अनुमान, कल्पना और जिज्ञासा से उन्मुक्त द्वार पलायन करा करती है, तो उपन्यास जीवन के विविध क्षेत्रों की भाँकी देकर सारे रहस्यों और वस्तु-स्थितियों से परिचित कराकर हमारे भीतर एक पूर्णता विधायक सन्तुष्टि उत्पन्न करता है।”

(५) कहानी और उपन्यास दोनों में ही कल्पना की बड़ी आवश्यकता पड़ती है, किन्तु कहानी में कल्पना को संयमित रखना पड़ता है। उपन्यास में ऐसा कोई नियम नहीं है।

(६) कहानी और उपन्यास दोनों में ही विचारों और भावों की अभिव्यक्ति की जाती है, किन्तु उपन्यासकार की अपेक्षा कहानीकार का कार्य अधिक विवेकपूर्ण होता है। कहानीकार के लिए स्मृति से अधिक विस्मृति की सहायता लेनी पड़ती है। लम्बे-लम्बे विवरणों में से केवल चुनी हुई मार्मिक बातों को सकेतात्मक शैली में व्यक्त करना ही कहानीकार की कलात्मक विशेषता है। उसमें उपन्यासकार की अपेक्षा सचयन और विवेक-शक्ति अधिक होनी चाहिए।

(७) कहानी और उपन्यास में एक और अन्तर लक्षित होता है। वह है अन्तर्द्वन्द्व सम्बन्धी। कहानी में किसी प्रकार के मनोवैज्ञानिक अन्तर्द्वन्द्व के चित्रण के लिए अवकाश कम होता है। किन्तु उपन्यास में उपन्यासकार को स्वतन्त्रता होती है कि वह मनोवैज्ञानिक अन्तर्द्वन्द्व को चाहे कितने ही विस्तार से चित्रित करे।

(८) कहानी और उपन्यास में एक और मौलिक अन्तर है। उपन्यास को हम गद्यमय महाकाव्य कह सकते हैं। जिस प्रकार महाकाव्य में इतिवृत्तात्मक और रसात्मक दोनों स्थल पाए जाते हैं, उसी तरह से उपन्यास में भी दोनों प्रकार के विवरण मिलते हैं। किन्तु कहानी में इतिवृत्तात्मक विवरण के लिए स्थान नहीं होता। उसमें सर्वत्र व्यजनामूलक रसात्मकता को ही महत्त्व दिया जाता है।

(९) उपन्यास और कहानी में कथोपकथन की दृष्टि से भी बड़ा अन्तर है। उपन्यास में लम्बे-लम्बे व्याख्यान भी झाड़े जा सकते हैं। लम्बी-चौड़ी दार्शनिक व्याख्याएँ भी की जा सकती हैं। किन्तु कहानी में छोटे-छोटे त्वराबुद्धि मूलक, तर्कमय, रोचक संवाद ही होने चाहिए। उपन्यासों में विवरण और विश्लेषण को महत्त्व दिया जाता है, किन्तु कहानी में संक्षिप्तता और सकेतात्मकता की ही प्रधानता रहती है।

(१०) कहानी और उपन्यास दोनों में ही चरित्र-चित्रण को महत्त्व दिया जा सकता है। किन्तु दोनों के चरित्र-चित्रण के रूप में अन्तर होता है। उस अन्तर को स्पष्ट करते हुए कथा-सम्राट् प्रेमचन्द ने लिखा है—“कहानी में बहुत विस्तृत विश्लेषण की गुंजाइश नहीं होती। यहाँ पर हमारा उद्देश्य सम्पूर्ण मनुष्य को चित्रित करना नहीं होता, उसके चरित्र का एक अंग दिखाना है।”

—‘कुछ विचार’ से दृढ़

कहानी और उपन्यास के चरित्र-चित्रण के रूप में ही अन्तर नहीं होता चरन् उसके चित्रण की प्रक्रिया भी भिन्न होती है। इस सम्बन्ध में पाश्चात्य आचार्य हडसन के शब्द उल्लेखनीय हैं। उसने लिखा है—

“कहानी में चरित्र का उद्घाटन किया जाता है। जब कि उपन्यास आदि में चरित्र को विकसित किया जाता है। यही कारण है कि कहानी में चरित्र-चित्रण की अभिनयात्मक शैली और उपन्यास में विश्लेषणात्मक शैली अपनायी जाती है। संक्षेप में मैं कह सकता हूँ कि कहानी में चरित्र की झलक रहती है और उपन्यास में उसकी झाँकी।”

(११) कहानी और उपन्यास की शैली में भी अन्तर रहता है। कहानी की शैली का प्राण व्यञ्जकता और ध्वन्यात्मकतापूर्ण होती है। प्रसिद्ध

कहानीकार 'पहाड़ी' ने ठीक ही लिखा है—“व्यजकता और प्रतिध्वनि कहानी की जीवन साँसें हैं ।” इसके विपरीत उपन्यास में विश्लेषणात्मक शैली अपनायी जाती है । कहानी और उपन्यास में इनके अतिरिक्त शैलीगत और भी अन्तर ढूँढे जा सकते हैं । किन्तु वे सब इन्हीं पर आधारित हैं ।

इस प्रकार हम देखते हैं कि कहानी और उपन्यास के बीच रूपाकार वैधानिकता और शैली सम्बन्धी कुछ ऐसे अन्तर पाये जाते हैं जिनके कारण कहानी को उपन्यास का लघु रूप नहीं कहा जा सकता ।

प्राचीन और आधुनिक कहानी—आज की कलापूर्ण कहानियाँ प्राचीन नानी की कहानियों से बहुत सी बातों में भिन्न होती हैं । प्राचीन कहानियों में आकार सम्बन्धी कोई नियम नहीं था । नानी की बहुत सी कहानियाँ ऐसी भी होती थी जिन्हें बच्चे कई दिनों तक बराबर सुनते रहते थे । फिर भी वह समाप्त नहीं होती थी । किन्तु आज की कहानी के आकार के सम्बन्ध में निश्चित नियम हैं । वेल्स ने तो स्पष्ट शब्दों में लिखा है कि कोई भी मधुर कथात्मक रचना जो सरलता से २० मिनट में पढ़ी जा सके, कहानी कहलावेगी । यदि २० मिनट को हम कम समय समझें तो भी कहानी का आकार किसी प्रकार से इतना बड़ा नहीं होना चाहिए कि उसके पढ़ने में एक घंटे से अधिक लगे ।

कथावस्तु की दृष्टि से भी आज की कहानी प्राचीन कहानी से भिन्न होती है । प्राचीन कहानियों में अधिकतर अद्भुत घटना-वैचित्र्य, अति प्राकृतिक वर्णन, चमत्कारपूर्ण चित्रण ही मिलते थे । किन्तु आज की कलापूर्ण कहानी में इसके स्थान पर संवेदना, कौतूहल, उत्सुकता आदि जागृत करने की क्षमता को महत्व दिया जाता है । मनोवैज्ञानिक चरित्र-चित्रण, स्वाभाविकता और यथार्थता आदि छोटी कहानी के प्राणदायक अंग हैं ।

प्राचीन कहानी से आज की कहानी एक बात में और बहुत भिन्न है । प्राचीन कहानी में किसी सत्य की व्यञ्जना को महत्व नहीं देते थे । उपदेश और मनोरंजन ही उसके प्रधान लक्ष्य थे । किन्तु आज की कहानी में उपदेश और मनोरंजन से कहीं अधिक किसी सत्य की प्रतिष्ठा को महत्व दिया जाता है ।

कला की दृष्टि से भी आज की कहानी प्राचीन कहानी से बहुत भिन्न है । प्राचीन कहानियों के लिए किन्हीं वैधानिक नियमों का निर्माण नहीं किया गया था । उसकी सारी कलात्मकता वक्ता के ऊपर ही निर्भर रहती थी, किन्तु आज की कहानी के सम्बन्ध में निश्चित वैधानिक नियम निर्धारित किये जा चुके हैं । उनका पालन करना कहानी-लेखक का परम कर्त्तव्य होता है । आधुनिक युग में कहानी साहित्य का प्रधान अंग मानी जाती है । किन्तु प्राचीन काल में साहित्य से इसका कोई घनिष्ठ सम्बन्ध नहीं था । संस्कृत में कथाएँ और आख्यायिकाएँ तो लिखी गई थी, किन्तु आज के ढंग की कहानियाँ नहीं मिलती । यद्यपि पंचतंत्र, हितोपदेश और ईसप की कहानियाँ आकार में आज की कहानियों से बहुत मिलती-जुलती थी किन्तु कलात्मकता और स्वाभाविकता की दृष्टि से वे उनकी तुलना में नहीं आ सकतीं ।

प्राचीन कहानियों का प्रारम्भ एक ही शैली में होता था । भारत की नव्वे प्रतिशत कहानियाँ एक राजा और एक रानी से प्रारम्भ होती थी । किन्तु आजकल कहानी का प्रारम्भ कलापूर्ण ढंग से किया जाता है । इसके लिए उसमें भूमिका की आवश्यकता नहीं पड़ती । उसके प्रारम्भ को इस प्रकार उपस्थित किया जाता है कि पढ़ने पर वह कहानी कहानी नहीं, प्रत्युत जीवन की वास्तविक घटना जान पड़ती है ।

प्राचीन कहानियों में प्रायः उच्च वर्ग के मनुष्यों या देवों और दानवों का ही वर्णन मिलता है । किन्तु आज की कहानी सामान्य मानवता को लेकर लिखी जाती है । वह ससार की किसी छोटे-छोटे से जीव की साधारण से साधारण घटना या परिस्थिति से सम्बन्धित हो सकती है ।

प्राचीन कहानियों में वात्सलाप का कोई नियम नहीं था । मनुष्य के साथ पशु भी वात्सलाप करते सुने जाते थे । इससे कहानी की स्वाभाविकता तो नष्ट होती ही थी—कथोपकथन की कला का भी कोई विकास नहीं हो पाता था । आज की कहानी कलापूर्ण कथोपकथनों के सहारे विकसित होती है ।

प्राचीन कहानियों में चरित्र-चित्रण आदर्श और अत्यन्त अतिरंजित रूप में किया जाता था । किन्तु आज चरित्र-चित्रण की एक निश्चित कलामूलक कसौटी है । कहानियों में उसी के अनुरूप चरित्र-चित्रण किया जाता है । प्राचीन कहानियों के चरित्र-चित्रण में आश्चर्य और अद्भुतता को ही महत्त्व देना कहानीकार का लक्ष्य होता था । आजकल कहानीकार मनोवैज्ञानिक चरित्र-चित्रण को अधिक महत्त्व देता है ।

प्राचीन कहानियाँ अधिकतर भावना-प्रधान होती थी । किन्तु आज की कहानी में तार्किकता और बुद्धिवादिता का ही प्राधान्य रहता है ।

प्राचीन और नवीन कहानियों में शैलीगत विभेद भी दिखाई पड़ता है । प्राचीन कहानियाँ अधिकतर प्रथम पुरुष या अन्य पुरुष में ही कही जाती थी । आज की कहानी-कला में कहानी लिखने की विविध शैलियाँ विकसित हुई हैं—पत्र-शैली, डायरी-शैली आदि-आदि । एक दूसरा अन्तर भी है । प्राचीन कहानियों की प्रधान विशेषता वर्णनात्मकता थी । आज की कहानी में वर्णनात्मकता उतनी आवश्यक नहीं समझी जाती जितना प्रभावान्विति योजना और मनो-वैज्ञानिक चरित्र-चित्रण अपेक्षित समझे जाते हैं ।

कहानी का रचना-विधान

कहानी का एक निश्चित रचना-विधान है । वह पाश्चात्य साहित्य में ही अधिकतर हिन्दी में आया है । उस रचना-विधान के प्रमुख आधार निम्नलिखित हैं—

- | | |
|------------------------------|-------------------------|
| (१) कथावस्तु । | (४) स्थिति या वातावरण । |
| (२) पात्र और चरित्र-चित्रण । | (५) शैली । |
| (३) कथोपकथन या संवाद । | (६) उद्देश्य । |

(१) कथावस्तु—कहानी की कथावस्तु पर हम निम्नलिखित शीर्षकों में विचार करेंगे ।

वस्तु-चयन परिधि—कहानी की वस्तु-चयन परिधि बहुत विस्तृत और व्यापक बताई गई है । इस सम्बन्ध में एच० ई० वेल्स नामक पाश्चात्य विद्वान् का मत विशेष उल्लेखनीय है—

“The short story can be any thing from the prose painted rather than written to the piece of straight reports in which style, colour and elaboration have no place from the piece which catches like a cab wel, the light subtle iridescence of emotions that can never be really captured or measured to the solid tale in which all emotions, all action, all reaction is measured fixed glazed and finished like well built have wills inree coats of shining and enduring paints ”

—Beats—The Modren Short Stories

अर्थात् लघु कथा सामान्य चित्रणों से लेकर रिपोर्ट तक (जिनमें शैली तथा रूपरंग सम्बन्धी कोई चमत्कार नहीं होता) से सम्बन्धित रहती है । कहानी के अन्तर्गत वह गद्यखण्ड भी आ जाते हैं, जिनमें उन मनोभावों का चित्रण कर दिया जाता है जिनका चित्रण अन्य साहित्यिक रूपों में कठिन होता है । वैधानिक दृष्टि से सफल कहानी की समस्त विचारधाराएँ और क्रिया-कलाप आदि नियन्त्रित रहते हैं ।

उपर्युक्त कथन से स्पष्ट है कि कहानी की परिधि पर्याप्त विस्तृत होती है । इस विस्तार का कारण है उसका मानव-जीवन से सम्बन्धित होना । कहानी का लक्ष्य जीवन के किसी मार्मिक पक्ष या मानव-स्वभाव के किसी विलक्षण चरित्र पर प्रकाश डालना होता है । अपने इस लक्ष्य की पूर्ति के लिए उसे जीवन से अधिक से अधिक सम्बन्धित रहना पड़ता है । अधिक सही अर्थों में हम कह सकते हैं कि वह जीवन का पूर्ण प्रतिनिधित्व करती है ।

वस्तु प्राप्ति के स्रोत—कहानी के लिए हमें कथावस्तु बहुत से स्रोतों से प्राप्त हो सकती है । उनमें से कुछ निम्नलिखित हैं—

- | | |
|----------------------------|---------------|
| (क) इतिहास, पुराण आदि । | (घ) साहित्य । |
| (ख) पत्र-पत्रिकाएँ । | (ङ) कल्पना । |
| (ग) दैनिक जीवन की घटनाएँ । | |

(क) इतिहास, पुराण आदि—इतिहास, पुराण आदि सदा से ही भारतीय साहित्य के लिए अमर और चिरन्तन स्रोत रहे हैं । भारत के अधिकांश साहित्य का मूल स्रोत यही है । हिन्दी कहानियों के लिए भी उन्होंने बड़ी प्रेरणा प्रदान की है । प्रसादजी अपनी बहुत सी कहानियों की सामग्री इतिहास से लेते रहे । उनका ‘तानसेन’, ‘सिकन्दर की शपथ’, ‘चित्तौड़-उद्धार’, ‘अशोक’, ‘जहांगीरा’ शीर्षक कहानियाँ ऐतिहासिक आधार लेकर ही खड़ी हैं । पौराणिक कहानियों में हम जैनेन्द्र की ‘नारद का अर्थ’ कहानी ले सकते हैं ।

(ख) पत्र-पत्रिकाएँ—सैकड़ों कहानियों की कथावस्तु का आधार पत्र-पत्रिकाओं में वर्णित घटनाएँ ही हुआ करती हैं। कहानी का नवीन रूपान्तर सूचनिकाएँ तो अधिकतर पत्र-पत्रिकाओं में वर्णित घटनाओं को ही आधार बनाकर चलती हैं। बहुत सी कल्पित कहानियाँ प्रायः पत्रिकाओं में वर्णित प्रसंगों और घटनाओं का आधार लेकर ही अपना रूप निर्माण करती हैं।

(ग) दैनिक जीवन की घटनाएँ—हमारा जीवन प्रतिपल अनेक घटनाओं के घात-प्रतिघात में विकसित होता जाता है। इनमें कुछ घटनाएँ इतनी प्रभावपूर्ण और प्रेरक होती हैं कि भावुक हृदय के लिए वे कहानी लिखने की अच्छी सामग्री प्रदान करती हैं। कल्पना-प्रधान कहानियों का मुख्य आधार अधिकतर इसी प्रकार की दिन-प्रतिदिन की घटनाएँ होती हैं।

(घ) साहित्य—बहुत सी कहानियाँ भिन्न-भिन्न साहित्य की कहानियों का आश्रय लेकर विकसित होती हैं। प्रत्येक साहित्य की सैकड़ों विधाएँ होती हैं और उन विधाओं से सम्बन्धित सहस्रो रचनाएँ होती हैं। उन रचनाओं में जीवन की सहस्रधा अभिव्यक्ति रहती है। सफल कहानीकार भी इनसे प्रेरणा पाकर इनका आधार लेकर अपनी कहानी का निर्माण करता है।

मूल स्रोतों के उपयोग की विधियाँ—कुछ कहानी-कला के आचार्यों ने मूल स्रोतों से प्राप्त होने वाली सामग्री के सचय और सुरक्षा एवं स्मरण के लिए नोटबुक रखने का उपदेश दिया है। किन्तु मैं इसकी कोई आवश्यकता नहीं समझता। कहानी जीवन और जगत् के किसी मार्मिक पक्ष के प्रति कौतूहलात्मक प्रतिक्रिया का परिणाम है। कहानी को किसी एक घटना, वस्तु, विषय या धारणा की रोचक झलक मात्र मानता हूँ। झलक के लिए सश्लिष्ट सजावट की आवश्यकता नहीं होती। अतः नोटबुक में किए हुए सूक्ष्म विवरण कहानी की रचना में बाधा रूप हो सकते हैं। हाँ, उपन्यास-रचना में इस प्रकार के विवरण महत्त्व रख सकते हैं।

सामग्री को कहानी के रूप में ढालने के प्रकार और भेद—डॉ० जगन्नाथ शर्मा ने उपादान सग्रह के प्रकारों का वर्णन करते हुए टीवेन्सन के दृष्टिकोण का स्पष्टीकरण किया है। मैं भी यहाँ पर उसका उल्लेख कर देना आवश्यक समझता हूँ—“जहाँ तक मुझे ज्ञात है कहानी लिखने के तीन प्रकार हैं। आप एक प्लॉट (Plot) लेकर उनमें पात्रों को फिट कर लें, अथवा आप पात्र पहले ले लें फिर उनके चरित्र के अनुरूप घटनाओं और परिस्थितियों का विकास करें, अथवा यह भी हो सकता है कि आप मेरे साथ जो मैं कह रहा हूँ, सहमत होकर अनुभव करें। आप किसी वातावरण को लेकर उनके अनुरूप घटनाओं और पात्रों की योजना करें।”

उपर्युक्त तीन प्रकारों के अतिरिक्त मैं कहानी की रूपरेखा-निर्माण का एक ढंग और अनुभव करता हूँ। मेरी समझ में प्रत्येक कहानी का निर्माण करने से पहले हमें उस संवेदना, धारणा या विचार को पकड़ना पड़ेगा, जिससे सम्बन्धित प्रभावान्वित पाठकों को प्रभावित करना कहानी लेखक का लक्ष्य हो। जब संवेदना

या धारणा तथा प्रभावान्विति का रूप कहानीकार के मन में स्पष्ट हो जाय, तो फिर उसके अनुरूप वातावरण, पात्रों, घटनाओं आदि की कल्पना करें। इस प्रकार जो कहानी लिखी जायगी, वह निश्चय ही बहुत सफल और प्रभावपूर्ण कहानी होगी। इन विधियों के उपयोग के मूल में कलाकार की अपनी प्रतिभा रहती है।

प्रेरणा—जीवन में पग-पग पर अनुभूत होने वाली संकटों से वेदनाएँ ही कहानी-लेखक को प्रेरणा प्रदान करती हैं। इनमें प्रत्येक से वेदना एक कहानी की रचना के लिए पर्याप्त होती है। हडसन ने कहानी लेखन की प्रेरणाओं का अच्छा वर्णन किया है। वह लिखता है—

“A dramatic incident or Situation, a telling scene, a phase of character, an aspect of life, a moral problem—any one of these and innumerable of other motives which might be added to the test may be made the nucleus of a thoroughly satisfactory story”

—Hudson *An Introduction to the Study of Literature*, page 457

अर्थात् कोई नाटकीय घटनाएँ या परिस्थितियाँ, कोई प्रभावात्मक दृश्य, कोई चरित्र, कोई मार्मिक पक्ष, कोई महत्त्वपूर्ण अनुभव, खण्ड अथवा जीवन का कोई मार्मिक पक्ष, या कोई नैतिक तथ्य, इनमें से कोई एक अथवा सहस्रो अन्य प्रेरणाओं में से जिनकी परिगणना की जा सकती है, किसी सफल कहानी का मूल भाव बन सकते हैं। कहना न होगा कि मूल भाव या प्रेरणा ही आधुनिक कहानी का प्राण है। प्रेमचन्दजी ने भी लिखा है—“आज लेखक केवल कोई रोचक दृश्य देखकर कहानी लिखने नहीं बैठ जाता। उसका उद्देश्य स्थूल सौन्दर्य नहीं है। वह तो कोई ऐसी प्रेरणा चाहता है जिसमें सौन्दर्य की झलक हो और इसके द्वारा वह पाठक की सुन्दर भावनाओं को स्पर्श कर सके।

—‘कुछ विचार’, पृ० ५६

(ड) कल्पना—कहानी साहित्य का एक उदात्त स्वरूप है। कल्पना कहानी की सर्जना में बहुत बड़ा योग देती है। कहानी-लेखक जीवन और जगत् से सामग्री एकत्रित करता है। उसे कहानी के रूप में परिणत करने का श्रेय कल्पना को ही है। कल्पना ही कवि की प्रतिभा से विनिर्मित काल में रूपरंग का संचार करती है। यदि कहानी में कल्पना का योग न रहे तो वह कलात्मक कहानी न रहकर कोरा इतिहास या कथा-मात्र रह जायगी। सच तो यह है कि कहानी को कलात्मक रूप प्रदान करने का श्रेय कहानीकार की कल्पना को है। निबन्ध और कहानी के अन्तर को स्पष्ट करते हुए डॉ० श्री कृष्णलाल ने भी कल्पना को कहानियों का प्राण कहा है। वे लिखते हैं—“यो तो साहित्य के प्रत्येक क्षेत्र और विभाग में कल्पना का उपयोग आवश्यक और अनिवार्य हुआ करता है, परन्तु कहानी में ही शायद इसका सबसे अधिक उपयोग होता है। कल्पना कहानी का प्राण है।”

—हिन्दी कहानियाँ, भूमिका, पृ० २१

कहने का अभिप्राय यह है कि कहानियों के रूप-विधान में कल्पना का बहुत बड़ा महत्त्व है।

कथानक में सवेदना का महत्त्व—यहाँ पर एक बार फिर इस बात पर चल देना उचित समझता हूँ कि प्रत्येक कहानी के कथानक में सवेदना का होना नितान्त आवश्यक होता है। सवेदना उस मर्मस्पर्शी अनुभूति को कहते हैं, जो मानव मात्र के हृदय को इस प्रकार प्रभावित कर दे कि वह तिलमिला उठे। कहानी का कथानक किसी न किसी सवेदना पर ही केन्द्रित रहना चाहिए। सवेदना के बिना कहानी का कथानक सफल कहानी का निर्माण नहीं कर सकता। यह सवेदना भी एक ही होनी चाहिए। कहानी में अनेक सवेदनाओं के लिए कोई स्थान नहीं होता है।

कथानक में संघर्ष का होना—कहानी के कथानक में संघर्ष की प्रतिष्ठा भी की जा सकती है। घटना-प्रधान कहानियों का तो यह सर्वथा प्राण ही होता है। किन्तु बहुत सी ऐसी कहानियाँ भी हो सकती हैं, जिनमें कोई संघर्ष न भी हो। फिर भी संघर्ष-प्रधान कहानी संघर्ष-विहीन कहानी से कहीं अधिक प्रभावपूर्ण होती है।

कथानक में कौतूहल, श्रौत्सुक्य और करुणा आदि की प्रतिष्ठा—विल्की कालिन्स नामक पाश्चात्य आलोचक ने लिखा है कि कहानीकार वही श्रेष्ठ होता है जो अपनी कला से पाठकों में कौतूहल और श्रौत्सुक्य को जाग्रत कर सके और उन्हें पल में हँसा और रुला सके। उसके कहने का अभिप्राय यह है कि कहानी के कथानक में कौतूहल, श्रौत्सुक्य, करुणा और हास्य आदि तत्वों की पूर्ण प्रतिष्ठा होनी चाहिए। यह सब कहानी में रोचकता उत्पन्न करते हैं।

कथानक का किसी सत्य के उद्घाटन में समर्थ होना—कथानक की कल्पना करते समय कहानीकार को एक बात पर और ध्यान देना चाहिए। डॉ० जगन्नाथ प्रसाद शर्मा के शब्दों में वह बात इस प्रकार है—“कहानी रचना की प्रेरणा यदि ऐसे अनुभव, विश्वास अथवा चिन्तन पर आश्रित है जिसका मूलाधार जीवन का कोई तथ्य अथवा सत्य है, अथवा तद्-विषयक कोई कल्पना है तो फिर कथानक की गति स्पष्ट एक-रस, एक-गति, मरल और सीधी होगी। कारण-कार्य और परिणाम की योजना उतनी आवश्यक न होगी जितनी कि उस सत्य अथवा तथ्य को किसी मुनिञ्चित आसन अथवा पीठिका पर बैठाना। लेखक का सारा ध्यान केवल इसी बात में लगेगा कि जो तथ्य अथवा सत्य प्रभावोत्पादकता का मुख्य कारण बनाया जा रहा है, उसे ऐसी परिस्थिति के बीच में खड़ा किया जाय जो उसकी प्रकृति के सर्वथा अनुकूल हो। इसलिए ऐसी कहानियों में वह परिस्थिति होगी और प्रभाव-विवृति का कारण रूप वह जीवन का सत्य होगा।”

—कहानी का रचना-विधान—डॉ० जगन्नाथ शर्मा; पृ० ५०

कथानक का खण्डों में विभाजन—कहानियाँ प्रायः दो प्रकार की हुआ करती हैं—एक तो वह जिनका कथानक इतना छोटा होता है कि उसमें खण्डों की

कोई आवश्यकता ही नहीं पड़ती, और दूसरी वे होती हैं जिनका कथानक बड़ा होता है। उनमें कई चित्र सन्निहित रहते हैं। ऐसी कहानियों को कई खण्डों में विभाजित करना ही उपयुक्त होता है। डॉ० जगन्नाथप्रसाद शर्मा ने कथानक को खण्डों में विभाजित करने के चार आधारभूत सिद्धान्त बताए हैं—

- (१) कथा के प्रवाह में काल के व्यवधान को सूचित करने के लिए।
- (२) दृश्य और स्थान के परिवर्तन का चित्र उपस्थित करने के लिए।
- (३) चरित्र की मानसिक वृत्तियों के उद्कर्षणार्थ को व्यक्त करने के लिए।
- (४) प्रभावान्विति को उत्तरोत्तर चुटीली बनाने के लिए।

इनके अतिरिक्त कथानक को खण्डों में विभाजित करने के कुछ निम्नलिखित प्रयोजन और भी हो सकते हैं।

(५) कौतूहल और उत्सुकता जाग्रत बनाए रखने के लिए कथानक को परिच्छेदों में विभाजित करना बड़ा आवश्यक हो जाता है।

(६) अधिक से अधिक विस्तृत घटना, चित्र या परिस्थिति को कम से कम शब्दों में व्यक्त करने की कामना से भी खण्ड विधान आवश्यक होता है।

इस प्रकार हम देखते हैं कि कहानी की भाषिक, सक्षिप्त और कलात्मक अभिव्यक्ति के लिए कथानक को खण्डों में विभाजित करना परमापेक्षित होता है।

वस्तु-विन्यास क्रम—सामान्यतः कथावस्तु का विन्यास आदि मध्य और अन्त में रहता है। वास्तव में कहानी रचना-विधान में यह तीन अंग ही सबसे अधिक महत्वपूर्ण हैं। सफल कहानी में इन तीनों का समुचित सामंजस्य रहता है।

आरम्भ—कहानी के आरम्भ करने के सैकड़ों प्रकार हो सकते हैं। कुछ प्रसिद्ध प्रकार निम्नलिखित हो सकते हैं—

(१) कुछ कहानियों का आरम्भ एक प्रकार की परिचयात्मक भूमिका से किया जाता है। इस परिचयात्मक भूमिका में पात्रों या परिस्थितियों का परिचय कराया जाता है। प्रेमचन्द की 'आत्माराम' कहानी इसका एक उदाहरण है।

(२) कोरा परिचयात्मक आरम्भ—कुछ कहानियों में लम्बी-चौड़ी भूमिका तो नहीं होती, किन्तु आरम्भ प्रायः पात्रों और परिस्थितियों के सक्षिप्त परिचय से किया जाता है। 'शतरज के खिलाड़ी' नामक कहानी में इसी प्रकार का आरम्भ देखने को मिलता है।

(३) नवीन ढंग का आकस्मिक आरम्भ—इसमें किसी प्रकार का परिचय या भूमिका आदि नहीं होते। कहानी सहसा किसी समस्या को सामने रखकर आरम्भ कर दी जाती है। प्रेमचन्दजी की 'वैर का अन्त' शीर्षक कहानी ऐसी ही है।

(४) कुछ कहानियाँ प्रकृति-चित्रण आदि से भी आरम्भ की जाती हैं। प्रसाद की आरम्भिक कहानियाँ प्रायः इसी प्रकार की हैं। 'चन्दा', 'ग्राम', 'रसिया' नामक कहानियाँ इसी कोटि के आरम्भ से युक्त हैं।

(५) दो पात्रों के नाटकीय कथोपकथन के सहारे—इस ढंग की कहानियों के उदाहरण के रूप में 'अघोरी का मोह' विशेष उल्लेखनीय है।

(६) कुछ कहानियों का प्रारम्भ इतिवृत्तात्मक होता है। प्रेमचन्दजी की 'ईदगाह' ऐसी ही कहानी है।

(७) कौतूहलोत्पादक प्रारम्भ—कभी-कभी कहानी कौतूहलोत्पादक विवरणों के सहारे प्रारम्भ होती है। रायकृष्णदास की 'रमणी' नामक कहानी ऐसी ही है। आचार्य चतुरसेन की 'सूनी' नामक कहानी ऐसी ही है।

इसी प्रकार कहानी को प्रारम्भ करने के और भी सैकड़ों प्रकार हो सकते हैं। कहानी चाहे किसी ढंग से प्रारम्भ की जाय, किन्तु उसके प्रारम्भ में निम्नलिखित विशेषताएँ होनी चाहिए।

(१) वह कलात्मक होना चाहिए।

(२) वह नाटकीय होना चाहिए।

(३) उसे पूर्ण कहानी पढ़ने की कौतूहलता और उत्सुकता जाग्रत करने की क्षमता रखने वाला होना चाहिए।

(४) उसमें अनिर्वचनीय सौन्दर्य और रसात्मकता होनी चाहिए।

मध्य या विकास—कहानियों में प्रारम्भ का जितना महत्त्व होता है, उतना ही महत्त्व मध्य का भी होता है। मैं तो मध्य का महत्त्व प्रारम्भ से भी अधिक मानता हूँ। कुछ कहानियों में मध्य से सम्बन्धित दो बातें होती हैं—

(१) मुख्य घटना या समस्या की उन्मुखता और परिवर्तन-बिन्दु, तथा

(२) संघर्ष का स्पष्ट स्वरूप।

कुछ कहानियों में मध्य से सम्बन्धित तीन बातें होती हैं—

(१) समस्या प्रवेश की भूमिका।

(२) समस्या का समावेश।

(३) संघर्ष का स्पष्ट स्वरूप।

कुछ कहानियों में विकास या मध्य के चार भाग होते हैं—

(१) समस्या का समावेश।

(२) परिचय।

(३) संघर्ष का जन्म।

(४) संघर्ष का स्वरूप या घात-प्रतिघात।

कहानी के विकास में कहानीकार चाहे कितने भाग स्पष्ट करे किन्तु उसमें निम्नलिखित बातें अवश्य होनी चाहिए—

(१) कहानी के मध्य भाग का सम्बन्ध किसी समस्या या संघर्ष से अवश्य होना चाहिए।

(२) उस संघर्ष या समस्या का प्रस्तुताकरण बड़े कलात्मक ढंग से होना चाहिए।

(३) यह भी ध्यान में रखना चाहिए कि कहानी में सवेदना धीरे-धीरे स्पष्ट होती चले। कहानी के प्रति पाठक का औत्सुक्य प्रतिपल बढ़ता रहे।

(४) कहानी की वस्तु का विकास प्रवाहपूर्ण ढंग से हो और उसकी रोचकता कभी भी जरा सी क्षीण न होने पावे।

अन्त—कहानी के विकास की यह अन्तिम अवस्था है। डॉ० जगन्नाथप्रसाद शर्मा के शब्दों में “जितना भी विवरण कहानी में प्रसरित रहता है, उसका सार सौन्दर्य पु जभूत होकर अन्त में आकर एक विशेष प्रकार की सवेदनशीलता को स्फुरित करता है। सिद्धान्त की दृष्टि से इसी को प्रभावान्विति और समष्टि प्रभाव माना जाता है।”

अन्त के भी दो पक्ष होते हैं—(क) चरम सीमा और (ख) अन्त। कुछ कहानियों में केवल चरम सीमा भर होती है, अन्त अलग से नहीं होता। कुछ कहानियों में चरम सीमा और अन्त दोनों ही होते हैं।

चरम सीमा—चरम सीमा कहानी का प्राण है। यह वह स्थल है जहाँ आकर प्रतिपाद्य सवेदना पूर्ण पर सम्बन्ध बन जाती है और पाठक मंत्रमुग्ध होकर रह जाता है। इसी स्थल पर पाठक का मन प्रभावान्विति से आप्लावित हो जाता है। कहानी-लेखक की बहुत बड़ी कला चरम सीमा की योजना में रहती है। कहानी का यही वह स्थल होता है जहाँ जाकर पाठक की समस्त जिज्ञासाएँ शान्त हो जाती हैं, किन्तु अच्छी चरम सीमा वह है जिसके बाद पाठक में कोई भावी अनुभूति की आकांक्षा अवशिष्ट भी रह जाती है। कहानी की चरम सीमा नाटकीय और सक्षिप्त हो तो और भी अच्छा है।

जिन कहानियों में चरम सीमा के साथ अन्त अलग से जुड़ा रहता है उसमें लेखक को अधिक सजग रहना पड़ता है। चरम सीमा और अन्त दोनों का निर्वाह सफल कलाकार ही कर पाते हैं। इस सम्बन्ध में अल्ब्राइट ने लिखा है—

“The story should conclude unless there is special reason why it must not. But it should not be carried far past the climax and smoothed down in to dull conventionality

—The Short Story—Albright

अर्थात् कहानी में कोई अन्त अवश्य होना चाहिए। यदि अन्त न हो तो उसके न होने का उपयुक्त कारण भी होना चाहिए। किन्तु उसे चरम सीमा से अधिक आगे नहीं बढ़ना चाहिए और क्रमशः स्वभावतः शिथिल पड़ जाना चाहिए।

कहानी और मनोविज्ञान—कहानी-साहित्य के विकास के आरम्भ काल में कहानी का मनोविज्ञान से कोई घनिष्ठ सम्बन्ध नहीं समझा जाता था, किन्तु अब यह बात नहीं रही है। प्रेमचन्द के शब्दों में ‘गल्प’ का आधार अब घटना नहीं, मनोवैज्ञानिक सत्य की अनुभूति है। आज लेखक कोई रोचक दृश्य देखकर कहानी लिखने नहीं बैठता। उसका उद्देश्य स्थूल सौन्दर्य नहीं, वह तो कोई ऐसी प्रेरणा चाहता है

जिसमें सौन्दर्य की झलक हो और इसके द्वारा वह पाठक की भावनाओं को सार्थक कर सके ।”
—मानसरोवर प्रथम भाग, भूमिका

कहानी शीर्षक—इसी प्रसंग में कहानी के शीर्षक पर विचार कर लेना आवश्यक समझता हूँ । कहानी में शीर्षक का बहुत बड़ा महत्त्व होता है । यह महत्त्व कई दृष्टियों से है । शीर्षक कहानी का दर्पण है । कहानी अच्छी है या बुरी यह बहुत कुछ शीर्षक से पता चल जाता है । मैं उसे कहानी का प्राण मानता हूँ । शीर्षक कहानी का ही दर्पण नहीं है, वरन् कहानीकार की व्यक्तिगत विशेषताओं की भी व्यञ्जना करने में समर्थ होता है । शीर्षक का महत्त्व एक दृष्टि से और है । कहानी जीवन के किसी मार्मिक पक्ष का रहस्योद्घाटन करती है । उसके शीर्षक में उसकी प्रतिच्छाया अवश्य रहनी चाहिए । शीर्षक ही प्रायः कहानी की सवेदना को वहन किए रहता है । कहानी के प्रति पाठको में उत्सुकता, आकर्षण आदि के भावों को जाग्रत करने का श्रेय शीर्षक को ही होता है । यह सब बातें सफल कहानीकारों के शीर्षकों में अवश्य पाई जाती हैं ।

अच्छे शीर्षकों की कुछ अपनी विशेषताएँ होती हैं । कहानी लेखको को उन पर ध्यान रखना चाहिए । वे इस प्रकार हैं—

(१) शीर्षक पाठक में पढ़ने का आत्सुक्य जाग्रत करने की क्षमता रखता हो । उसे कौतूहल और प्रमुख आकर्षण के लिए भी पाठक को तैयार करना चाहिए ।

(२) शीर्षक लघु होना चाहिए ।

(३) यदि वह नवीनता और मौलिकता को लिये हुए हो तो और भी अच्छा है । उपर्युक्त तीनों विशेषताओं के सम्बन्ध में डॉ० जगन्नाथ शर्मा द्वारा उद्धृत पाश्चात्य विद्वान् चार्ल्स वैरेट की पक्ति उल्लेखनीय है—

“A good title is apt, specific, attractive, new and short”

—Short Story, page 7

(४) शीर्षक का कहानी और उसकी मुख्य सवेदना से सम्बन्धित होना आवश्यक है । शीर्षक कहानी की भावना, वर्ण्य आदि के अनुरूप होना चाहिए । इस सम्बन्ध में डॉ० शर्मा द्वारा उद्धृत मेकानोची नामक पाश्चात्य विद्वान् के शब्दों को उद्धृत कर सकते हैं ।

अर्थात् अच्छा शीर्षक कहानी के लिए बहुत जरूरी होता है । किन्तु यह ध्यान रहे कि उसे कथा की प्रकृति और रोचकता के अनुरूप होना चाहिए । उदाहरणार्थ पान लीजिए कथा में किसी शान्त प्रकृति के मामूली व्यक्ति से सम्बन्धित बात कही गई किन्तु उसका शीर्षक अत्यधिक उत्तेजनात्मक है तो यह ठीक नहीं है ।

कहने का अभिप्राय यह है कि कहानीकार को कहानी का शीर्षक बहुत सोच-समझकर चुनना चाहिए । इस सम्बन्ध में हम मेकानोची नामक पाश्चात्य विद्वान् के मत का उल्लेख कर सकते हैं । उसने लिखा है कि—

“Keep the title in its proper proportion to the nature and interest of the story.”

—Maconochie The Craft of the Short Story, page 25

अर्थात् कहानी का शीर्षक निश्चित रूप से ही अच्छा होना चाहिए। अच्छा शीर्षक वही होता है जो कहानी की प्रकृति के अनुरूप हो। मान लीजिए कहानी में किसी शान्त चरित्र का चित्रण किया है और उसका शीर्षक उत्तेजनात्मक है, तो ठीक नहीं है।

(२) पात्र और चरित्र-चित्रण—नाटक के प्रसंग में वर्णित आर्थर जोन्स का यह कथन कि “किसी अभिनेय कृति में कथानक, घटनाएँ, वातावरण जब तक कि वे चरित्र-चित्रण से सम्बन्धित न हों, अपेक्षाकृत अबोधिक और लडकपन लिये रहते हैं।” कहानी के सम्बन्ध में भी सत्य है। प्रत्येक कहानी में, चाहे वह किसी कोटि की क्यों न हो, चरित्र-चित्रण का बड़ा भारी महत्त्व है।

दो-चार कहानियों को छोड़कर शेष कहानियों में मानव-जीवन के ही किसी न किसी अंश के मार्मिक पक्ष का उद्घाटन रहता है। मानव-जीवन का कोई भी ऐसा अंश नहीं जिसमें किसी न किसी प्रकार का चारित्रिक सौन्दर्य न हो। जो कहानीकार इस चारित्रिक सौन्दर्य का उद्घाटन करने में समर्थ होते हैं, उनकी कहानी का बहुत सा स्वरूप भी शीर्षक से स्पष्ट हो जाता है। उपर्युक्त शीर्षक विहीन कहानी वैधानिक दृष्टि से पूर्ण होने पर भी उत्तम कहानी नहीं कही जा सकती। प्रेमचन्दजी ने तो घटना-प्रधान कहानियों में भी घटनाओं को पात्रों के चरित्रों के आश्रित ही बताया है। वे लिखते हैं—“घटनाओं का कोई स्वतन्त्र महत्त्व नहीं होता। उनका महत्त्व केवल पात्रों के मनोभावों को व्यक्त करने की दृष्टि से ही है।”

—कुछ विचार, पृ० ५६

जीवन में हमें दो प्रकार के चरित्र दिखाई देते हैं—(१) वे जिनका चरित्र निर्विवाद रूप से किसी एक दिशा में झुका रहता है। (२) वे जिनके चरित्र में अन्तर्द्वन्द्व की प्रधानता रहती है। साहित्य-क्षेत्र में स्थिर चरित्र को विशेष महत्त्व नहीं दिया जाता है। उसमें तो अन्तर्द्वन्द्व-प्रधान चरित्रों का महत्त्व रहता है। इसका प्रमुख कारण यह है कि अन्तर्द्वन्द्व-प्रधान चरित्रों में सभी प्रकार के पाठकों के मनोरंजन की सामग्री रहती है। अन्तर्द्वन्द्व-प्रधान पात्रों के चरित्र में एक-गत्यात्मकता भी होती है। यह गत्यात्मकता ही उसे सौन्दर्य प्रदान करती है और पाठक के मन को आकृष्ट करती है। किन्तु कहानी के प्रसंग में यह नहीं भूलना चाहिए कि वह एक छोटी सी रचना है। उसमें किसी भी पात्र के चरित्र की एक चलती हुई झलक होती है। पाश्चात्य आचार्य हडसन ने इस तथ्य को समर्थित करते हुए लिखा है—“कहानी में चरित्र का उद्घाटन मात्र किया जाता है। जब कि उपन्यासों में चरित्र का विकास दिखाया जाता है।” इसी प्रकार प्रेमचन्द ने भी कहा है कि “वह अपने चरित्रों के मनोभावों की व्याख्या करने नहीं बैठता, केवल उसकी तरफ इशारा भर कर देता है।”

—मानसरोवर, प्रथम भाग, भूमिका

इसमें स्पष्ट है कि कहानीकार का कार्य उपन्यासकार की अपेक्षा कटिन होता है। कहानीकार को चरित्र-चित्रण में सदैव चरित्र के मूलभाव को पकड़कर विवृत करने का प्रयास करना चाहिए। चरित्र के मूल भाव के विवृत हो जाने पर

चरित्र सम्बन्धी सूक्ष्मताओं का सश्लिष्ट चित्रण नहीं करना पड़ता । चरित्र के इस मूलभाव की अभिव्यक्ति भी अधिकतर कलापूर्ण नाटकीय शैली में हो तो और भी अच्छा है । चरित्राकन की इस नाटकीय शैली का स्वरूप क्या है, इसका स्पष्टीकरण करते हुए डॉ० जगन्नाथप्रसाद शर्मा ने लिखा है—“कहानी की सर्वाधिक प्रभावशाली और व्यवहारोपयोगी चरित्राकन पद्धति वह होती है जिसमें नाटकीय विधि का उपयोग होता है । इस विधि के अनुसार सवादों के अन्तराल में पात्र स्वयं अपने मुख से अपने चरित्र के प्रकाशक विविध गुण धर्मों, विचारों, अनुभूतियों, आशाओं, निराशाओं, आकांक्षाओं, आदर्शों अथवा अपनी रुचि, अरुचि, मतव्यो और भावनाओं का विवरण उपस्थित करता है अथवा परिचय देता है । यहाँ वह अपने विषय में स्वयं बोलता है । और अपने मतव्यो का इस प्रकार कथन करता है कि उसके अन्तःकरण का स्वयमेव और भली भाँति उद्घाटन हो जाता है ।”

यहाँ पर एक प्रश्न उठ सकता है वह यह कि चरित्र-चित्रण का आधार दृश्य जगत् होगा या मनोविज्ञानशास्त्र । चरित्र-चित्रण का जो स्वरूप हमें साहित्य में मिलता है, वह यथार्थ होते हुए भी यथार्थ जगत् से भिन्न होता है । साहित्य में यथार्थ जगत् की प्रत्येक बात कल्पना या भावना के माध्यम से आती है । कल्पना या भावना के माध्यम से चित्रित होने के कारण वह यथार्थ जगत् की होते हुए भी यथार्थ जगत् से सर्वथा भिन्न हो जाती है । अतः हमें यथार्थ जगत् के साथ पात्रों के चरित्र-निर्माण में मनोविज्ञान शास्त्र को भी दृष्टि में रखना चाहिए ।

कहानी के चरित्र-चित्रण में एक बात पर और ध्यान रखना चाहिए । वह यह कि पात्रों की सख्या अधिक न हो, क्योंकि अधिक पात्रों को निभाना कठिन हो जाता है । कहानी अधिक विवरणात्मक हो जाती है । साथ ही बाह्य मघर्ष का वह रूप भी नहीं चित्रित करना चाहिए, जिसमें विरोधी प्रकृति के पात्रों का द्वन्द्व चित्रित हो । वास्तव में कहानी में केवल प्रमुख पात्र के चरित्र पर ही दृष्टि रखनी चाहिए । उसके चरित्र का चित्रण करते समय यह सदैव ध्यान रखना चाहिए कि उसके चरित्र के सहारे ही अन्य सहायक पात्रों के चरित्र के प्रमुख तत्वों की भी निवृत्ति होती जाय । अतः कहानी में प्रमुख पात्र का चरित्र-चित्रण विशेष महत्त्व रखता है । चरित्र को अधिक से अधिक यथार्थ रूप देने का प्रयास करना चाहिए । इसके लिए कहानीकार को पात्रों की वेषभूषा, उनके रूपाकार तथा नाम, भाषा आदि का उनके चरित्र के अनुरूप ही विधान करना चाहिए । औचित्य और अनुरूपता न होने पर चरित्र-चित्रण पूर्ण और प्रभावात्मक नहीं हो सकता ।

(३) संवाद—सवाद कहानी का प्राण-प्रदायक तत्व है । डॉ० जगन्नाथ-प्रसाद शर्मा के शब्दों में “जो तो जहाँ कहीं भी कहानी में इसका उपयोग किया जायगा वहाँ अपने-अपने ढंग के परिणाम खिल उठेंगे । पर जहाँ इस तत्व का क्षिप्र और द्रुत प्रयोग किया-भाग को उत्कर्षोन्मुख करेगा वहाँ एक प्रकार का विशेष चमत्कार दिखाई देगा । कहानी में जिस अंश में सवाद-सीन्दर्य निखरा मिलेगा वह अंश अपनी सम्पूर्ण शक्ति के साथ उमड़ पड़ेगा । यदि कहानी का आरम्भ लय और

गतिशील, पर स्वाभाविक और औचित्यपूर्ण सवादो मे किया गया है तो पाठको का ध्यान उसी प्रकार केन्द्रित हो उठता है जैसे रगमच पर होने वाले किसी अभिनय की ओर ।”

कुछ आलोचक तो सवादो को कहानी का प्राण तक कह डालते है । ऐमे ही आलोचको ने कहानी की परिभाषा देते हुए उसे ‘सवादात्मक-चित्र-विधा’ तक कहा है ।

सवाद कहानी मे कई कार्य करते हैं—

- (१) पात्रो के चरित्र को उभारते हैं ।
- (२) वर्णन मे रोचकता और प्रवाह डालते हैं ।
- (३) वे कथावस्तु को विकास की ओर ले जाते है ।
- (४) कहानी को अधिक से अधिक परसवेष्ट बनाते है ।
- (५) वे एक विशेष प्रकार का वातावरण निर्माण करने मे समर्थ होते हैं ।
- (६) कहानी मे स्वाभाविकता लाते हैं ।

इन सब कार्यों का सम्पादन सफल सवादो से होता है । सफल सवादो में निम्नलिखित गुण होते हैं—

- (१) सवाद देश, काल, पात्र, परिस्थिति, घटना, भाव आदि के अनुकूल होने चाहिए ।
- (२) सक्षिप्त, ध्वन्यात्मक और अभिनयात्मक होने चाहिए ।
- (३) तर्कयुक्त, कौतूहलोद्दीपक, वक्रोक्ति-प्रधान, चुटीले और प्रवेगपूर्ण होने चाहिए ।

(४) सवाद पात्रो के चरित्रो को उभारने वाले और कथावस्तु के विकास मे योग देने वाले होने चाहिए ।

(५) सवाद के मध्य मे आवश्यक विराम, गति, यति आदि का उचित ध्यान रखना चाहिए ।

(६) सवादो की प्रकृति ऐसी होनी चाहिए कि वे सक्रियता और सजीवता के साथ-साथ कहानी मे एक अनिर्वचनीय सौन्दर्य-विधान करने की क्षमता रखने वाले हो ।

(७) कहानी मे स्वगतोक्तियों, भाषणों और सिद्धान्त विवेचनो के लिए कोई स्थान नही होता ।

(४) स्थिति या वातावरण—कहानी मे दृश्य जगत् की या जीवन की किसी एक घटना, परिस्थिति आदि का सवेदनात्मक और सजीव वर्णन होता है । कहानी मे सजीवता और स्वाभाविकता लाने वाले तत्त्वो मे वातावरण का बड़ा महत्त्वपूर्ण स्थान है । वातावरण से विरहित कहानी ठीक उसी तरह प्रभावहीन लगेगी जिस प्रकार दुष्यन्त और शकुन्तला का अभिनय करने वाले पात्रो का नग्न रगमच पर आकर अपने दिन प्रतिदिन के कपडो मे ही अभिनय करना लेशमात्र भी प्रभावोत्पादक नही होगा । अब प्रश्न यह है कि वातावरण से क्या तात्पर्य है । वातावरण

वास्तव में दर्शक के मस्तिष्क पर पढ़ने वाला वह प्रभाव है जो देश, काल और व्यक्ति की पारस्परिक अनुरूपता से उत्पन्न होता है। डब्ल्यू० वी० पिटकिन साहब का भी मत बहुत कुछ इसी से मिलता-जुलता है।”

“The atmosphere is, be it repeated, the impression which environment makes upon the beholder and which the beholder in writing seeks to convey to his readers”

—*The Art and Business of Short Story Writing, page 193*

वातावरण के सामान्यतया तीन पक्ष हो सकते हैं। एक वह जो हमारी इन्द्रिय विशेष को प्रभावित कर उद्दीप्त करता है। दूसरा वह जो हमारी कृत्रिम सौन्दर्यानुभूति की वृत्ति की परितृप्ति करता है और तीसरा वह जो हमारी सच्ची सहानुभूति की वृत्ति को जागृत करता है।

प्रत्येक कहानी में उपर्युक्त तीन प्रकार में से किसी न किसी प्रकार के वातावरण का निर्माण अवश्य रहना चाहिए। आजकल प्रथम प्रकार के वातावरण का निर्माण अवश्य रहना चाहिए। रीतिकालीन प्रवृत्तियों से प्रभावित कहानियों में द्वितीय प्रकार के वातावरण की भाँकी मिलती है और उच्चकोटि की साहित्यिक और उदात्त भाव-सम्पन्न कहानियों में हमें तृतीय कोटि के वातावरण निर्माण की प्रवृत्ति दिखाई पड़ती है। पाश्चात्य विद्वानों ने केवल प्रथम दो प्रकार के वातावरणों की चर्चा की है। प्रथम को उन्होंने ‘लोकल कलर’ (Local colour) और दूसरे को ‘एटमासफियर’ (Atmosphere) कहा है। इनका वर्णन करते हुए क्लार्क ने कहा है—

“Local colour, as the term implies makes its appeal largely to the eye of the reader Atmosphere on the other hand makes its appeal almost entirely to the emotions”

—*Manual of Short Story Art, page 72*

(५) भाषा और शैली—छोटी कहानियों की भाषा और शैली पर भी कलाकार को ध्यान रखना चाहिए। उसकी बहुत बड़ी सफलता इन दोनों पर अवलम्बित रहती है। शैली में सजीवता, रोचकता, सकेतात्मकता और प्रभावात्मकता का होना नितान्त आवश्यक होता है। इन विशेषताओं के लाने के लिए कुछ लेखक तो आलंकारिकता लाने का प्रयत्न करते हैं और कुछ मुहावरों और लोकोक्तियों का प्रयोग। प्रसाद की शैली अपनी आलंकारिकता के कारण सरस और प्रभावपूर्ण मालूम होती है। उनकी ‘भिखारिन’ कहानी से यह उदाहरण देखा जा सकता है।

“जाह्नवी अपने बालू के कम्वल में ठिठुरकर सो रही थी। शीत कुहामा बनकर प्रत्यक्ष हो रहा था। दो-चार ताल धाराएँ प्राची के क्षितिज में बहना चाहती थी।”

प्रेमचन्द की ‘नशा’ नामक कहानी में मुहावरों और लोकोक्तियों की छटा देखी जा सकती है। शैली की दृष्टि से कहानियाँ पाँच प्रकार की होती हैं—

(क) ऐतिहासिक—इस शैली में कहानी लिखने वाले अधिकतर अन्य पुरुष के रूप में कहानी लिखते हैं। उसमें इतिवृत्तात्मक घटनाओं को विशेष प्रश्रय दिया जाता है। प्रसाद की 'पुरुस्कार' नामक कहानी इस शैली में लिखी गई है। उसके इस वाक्य से यह बात प्रकट होती है—'मगध का एक राजकुमार अरुण अपने रथ पर बैठा हुआ बड़े कौतूहल से यह दृश्य देख रहा था।'

(ख) आत्मकथन-प्रधान शैली या प्रथम पुरुष-प्रधान शैली—बहुत सी कहानियाँ स्वयं कहानी-नायक के मुख से प्रथम पुरुष में कहलाई जाती हैं। उनको पढ़ते समय ऐसा प्रतीत होता है जैसे कोई परिचित पुरुष अपनी सच्ची गाथा कह रहा हो। प्रेमचन्द की 'शान्ति' नामक कहानी इसी शैली में लिखी गई है। उसका प्रारम्भ इस प्रकार हुआ है—“जब मैं सुसराल आई तो बड़ी फूहड़ थी।”

(ग) सवादात्मक या कथोपकथन-प्रधान शैली—इस शैली में लिखी गई कहानियों में कथोपकथनों की ही प्रधानता होती है। हिन्दी में ऐसी कहानियाँ कम हैं।

(घ) पत्रात्मक शैली—बहुत सी कहानियाँ पत्रों के उत्तर और प्रत्युत्तर के रूप में लिखी जाती हैं। वेचन शर्मा 'उग्र' ने इस शैली में 'चन्द हसीनो के खतूत' नामक प्रसिद्ध उपन्यास लिखा है। प्रेमचन्द की 'दो सखियाँ' नामक कहानी इसी शैली में लिखी गई है।

(ङ) डायरी शैली—कुछ कहानी लेखक डायरी के पृष्ठों का ही वर्णन करके कहानी कह डालते हैं। प्रेमचन्द द्वारा लिखित 'मोटेराम शास्त्री' की डायरी के नाम से दो-तीन कहानियाँ लिखी गई हैं। किन्तु हिन्दी में इस ढंग की कहानियाँ कम हैं।

(६) उद्देश्य—कहानी का एक उद्देश्य भी होता है। वह मनोरजन का एक प्रमुख साधन है सही, किन्तु मनोरजन को हम उसका प्राण नहीं मान सकते। आजकल की छोटी कहानियों में अधिकतर किसी सत्य की—चाहे वह मनोवैज्ञानिक हो, धार्मिक हो, या और किसी प्रकार की हो—प्रतिष्ठा की जाती है। छोटी कहानी में सम्पूर्ण जीवन की व्याख्या तो नहीं की जा सकती, किन्तु जीवन के किसी पक्ष के प्रति एक विशेष दृष्टिकोण अवश्य प्रस्तुत किया जा सकता है। आजकल कुछ ऐसी कहानियाँ लिखी जाने लगी हैं, जिनका उद्देश्य किसी सत्य की प्रतिष्ठा न होकर पाठकों को केवल चरित्र-वैचित्र्य में रमना होता है। ऐसी कहानियाँ अधिकतर कलावादियों की होती हैं। जो लोग कला को जीवन के लिए मानते हैं, वे छोटी कहानियों में किसी सत्य खण्ड की प्रतिष्ठा अवश्य करते हैं। गुलेरीजी की 'उसने कहा था' कहानी का बहुत बड़ा महत्त्व इस बात पर भी निर्भर है कि उसमें प्रेम के आदर्श की प्रतिष्ठा की गई है। उसका मुख्य प्रतिपाद्य हमारी समझ में प्रेम में त्याग के महत्त्व और स्थान को सकेतित करना है। हमारी समझ में वह अपनी इसी विशेषता के कारण इतनी अधिक लोकप्रिय हो सकी है।

कहानियों के प्रकार

हिन्दी में अनेक प्रकार की कहानियाँ लिखी जा चुकी हैं, जिनका हम सरलता से वर्गीकरण नहीं कर सकते। यही कारण है कि आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने अपने इतिहास में इन कहानियों को बहुत से वर्गों में बाँटा है। किन्तु फिर भी बहुत सी कठिनाइयाँ पैदा रह जाती हैं, जो उनके वर्गीकरण क्षेत्र के बाहर हैं। सब कहानी-लेखकों की कहानियों के वर्गीकरण की बात तो बहुत ही कठिन है। साधारणतया प्रमाद और प्रेमचन्द की ही कहानियों के वर्गीकरण में कठिनाई पड़ती है। डॉ० मत्स्येन्द्र ने अपनी 'प्रेमचन्द और उनकी कहानी-कला' नामक पुस्तक में उनकी कहानियों को वर्गीकृत करने का प्रयत्न किया है। उन्होंने इनकी कहानियों को इतने वर्गों और उपवर्गों में विभाजित किया है कि जिनका निर्देश करना भी कठिन है। इसी प्रकार 'प्रमाद की कहानियाँ' शीर्षक पुस्तक के लेखक केदारनाथ ने प्रमाद की कहानियों को बहुत से वर्गों में विभक्त करने की चेष्टा की है। ये वर्ग सख्या में बहुत अधिक हैं। श्रोपति शुक्ल ने सम्भवतः वर्गीकरण की इन कठिनाइयों को समझते हुए अपनी पुस्तक 'कहानी-कला और प्रेमचन्द' में प्रेमचन्द की कहानियों का वर्गीकरण ही नहीं किया है।

डॉ० श्रीकृष्णलाल ने अपने 'हिन्दी साहित्य के विकास' में हिन्दी कहानियों को स्थूल रूप से तीन वर्गों में विभक्त किया है—(क) कथा-प्रधान, (ख) वातावरण-प्रधान (ग) प्रभाव-प्रधान। इन तीन वर्गों के भी उन्होंने कई उपवर्ग निश्चित किए हैं। उनके वर्गीकरण को यद्यपि हम पूर्ण नहीं कह सकते, तथापि सुविधा और सरलता की दृष्टि में वह ग्राह्य हो सकता है। इसलिए हम यहाँ पर हिन्दी कहानियों का वर्गीकरण उन्हीं की शैली पर करते हैं।

(क) कथा-प्रधान कहानियाँ—इन कहानियों में चरित्र अथवा पात्र, कार्य और कार्यों तथा चरित्रों के बीच सम्बन्ध—यही तीन मुख्य पक्ष होते हैं। साधारणतया कहानी में वस्तु-वर्णन को महत्त्व दिया जाता है।

(i) चरित्र-प्रधान—जिस कहानी में चरित्र-चित्रण को प्रधानता दी जाती है, वे चरित्र-प्रधान कहानियाँ होती हैं। 'आत्माराम', 'पुरस्कार' और 'बूढ़ी काकी' आदि इसी कोटि की कहानियाँ हैं। चरित्र-प्रधान कहानियों का एक सुन्दर रूप उन मनोवैज्ञानिक कहानियों में मिलता है जहाँ किसी असाधारण पण्डित्यविशेष में किसी चरित्र का स्थूल मनोवैज्ञानिक विश्लेषण होता है। 'जाह्नवी', 'मिठाईवाला', 'अपराध' आदि ऐसी ही कहानियाँ हैं। इनमें घटना या कथा बहुत कम रहती है। चरित्र-प्रधान कहानियों में कुछ ऐसी भी कहानियाँ होती हैं जिनमें अचानक परिवर्तन दिखाया जाता है। कौशिक की 'ताई' नामक कहानी में रामेश्वरी के चरित्र में सहसा परिवर्तन दिखाया गया है।

(ii) घटना-प्रधान कहानी—कहानी का सबसे साधारण रूप घटना की प्रधानता ही होती है। इसमें कौतूहल की शान्ति तो अवश्य हो जाती है किन्तु कला

और चरित्र-सौन्दर्य बहुत कम होते हैं। इनमें घटनाओं के घात-प्रतिघात पर विशेष ध्यान दिया है, जिनमें दैव-घटना और सयोग की सहायता ली जाती है। कौशिक की 'पावन पतित' कहानी ऐसी ही है। ज्वालादत्त शर्मा और पदुमलाल पुत्रालाल वरुशी की बहुत सी कहानियाँ इसी कोटि की हैं।

(iii) कार्य-प्रधान कहानी—इनमें सबसे अधिक बल कार्य पर दिया जाता है। गोपालराम गहमरी की जासूसी कहानियाँ तथा अन्य साहसिक, रहस्यपूर्ण, अद्भुत और वैज्ञानिक कहानियाँ इसी श्रेणी की हैं। जी० पी० श्रीवास्तव की अति प्रसंगपूर्ण हास्यमय कहानियाँ भी ऐसी ही हैं। इनमें चरित्र-चित्रण को कोई विशेष महत्त्व नहीं दिया गया है।

(iv) वातावरण-प्रधान कहानी—इन कहानियों में केवल वातावरण या परिपार्श्व (environment) पर जोर देना ही यथेष्ट नहीं है, उसमें कहानियों की परिस्थितियों में से किसी विशेष अंग या पक्ष पर अधिक बल देकर एक मुख्य भावना का प्राधान्य रखा जाता है। इसी प्रकार भावना द्वारा कथा का विकास होता है। उदाहरणार्थ—प्रेमचन्द की 'शतरज के खिलाडी' कहानी को ले सकते हैं। इसमें भीर और मिर्जा तो निमित्त मात्र हैं, कहानी का प्रधान उद्देश्य तो शतरज की लत का कलापूर्ण चित्रण है। कला की दृष्टि से ऐसी कहानियों का सबसे अधिक महत्त्व है। कलाकार अपनी इच्छानुसार वातावरण की सृष्टि कर सकता है। कवित्वपूर्ण, आदर्शवादी और नाटकीय वातावरण की सृष्टि करने में प्रसाद अद्वितीय हैं। सुदर्शन और प्रेमचन्द की कला में यथार्थवाद का चित्रण मिलता है।

(v) प्रभाव-प्रधान कहानी—इन कहानियों में कहानीकार का उद्देश्य किसी प्रभाव विशेष की सृष्टि करना होता है। वातावरण, घटना, चरित्र आदि से अधिक महत्त्व प्रभाव को ही दिया जाता है। मोहनलाल महतो की 'कवि' नाटक कहानी में यह प्रभाव, आधुनिक युग कविता के लिए उपयुक्त ही नहीं प्रधान वस्तु भी है। इन कहानियों में कलात्मकता को विशेष महत्त्व दिया जाता है। प्रभाव-प्रधान कहानियाँ हिन्दी में बहुत कम हैं।

(vi) विविध कहानियाँ—उपर्युक्त तीन प्रकार की कहानियों के अतिरिक्त हास्यपूर्ण, ऐतिहासिक, प्रकृतवादी और प्रतीकवादी कहानियाँ भी लिखी गई हैं।

(1) हास्यपूर्ण कहानियाँ—ऐसी कहानियाँ हिन्दी में केवल जी० पी० श्रीवास्तव, अन्नपूर्णानन्द और वद्रीनाथ भट्ट ने लिखी हैं। परन्तु इनका हास्य कोई विशेष या उच्चकोटि का हास्य नहीं होता। उच्चकोटि की हास्यपूर्ण कहानियों का हिन्दी में अभाव है।

(ii) ऐतिहासिक कहानियाँ—इस कोटि की कहानियों में प्रसाद की 'ममता' कहानी सराहनीय है। प्रेमचन्द का 'बज्रपात', चतुरसेन शास्त्री की 'मिशुराज' और सुदर्शन की 'न्याय-मन्त्री' ऐतिहासिक कहानियाँ हैं। वृन्दावनलाल वर्मा ने भी कुछ ऐसी कहानियाँ लिखी हैं। ऐतिहासिक उपन्यासों की अपेक्षा ऐतिहासिक कहानियों की संख्या हिन्दी में बहुत कम है।

(iii) प्रकृतवादी कहानियाँ—वेचन शर्मा 'उग्र', चतुरसेन शास्त्री आदि की कुछ कहानियाँ ऐसी ही हैं। इनमें मानवता की घृणास्पद और लज्जास्पद बातें कलात्मक ढंग से चित्रित की जाती हैं। यथार्थवादी होने पर भी ऐसी कहानियाँ जनता की रुचि और मगल भावना के लिए उचित नहीं होती।

प्रतीकवादी कहानियाँ—इनकी संख्या भी हिन्दी में बहुत कम है। रायकृष्णदास की कहानी 'कला की कृत्रिमता' इस कोटि की सफल रचना है। प्रसाद की 'कला' शीर्षक कहानी भी एक सफल प्रतीकवादी कहानी है।

भारत का प्राचीन कथा-साहित्य

वैदिक कथाएँ—विश्व का सबसे प्राचीन ग्रन्थ ऋग्वेद है। ऋग्वेद में हमें अनेक कहानियाँ सग्रहीत मिलती हैं। इन कहानियों में 'कक्षीवान की कथा', 'वामनावतार की कथा', 'शुन. शेष की कथा', 'भूर्योपास्यान', 'कुतम की कथा', 'रेम ऋषि की कथा', 'धोपा की कथा' आदि बहुत प्रसिद्ध हैं। इनके अतिरिक्त इसमें और भी नैकड़ों कथात्मक घटनाओं की चर्चा है। इनमें से प्रत्येक एक-एक कथा जैसा रजन प्रदान करने वाली है। संहिताओं के बाद कथाओं का विस्तार उपनिषद्-साहित्य में दिखाई दिया। उपनिषदों में भी हमें संकड़ों कथाएँ मिलती हैं। इनमें 'देवताओं की शक्ति-परीक्षा की कथा', 'नचिकेता की कथा', 'सत्यकाम की कथा', 'गार्गी और याज्ञवल्क्य की कथा', 'श्वेतकेतु और उद्दालक की कथा', 'अश्विनीकुमार और गुरु दव्यग की कथा', 'सुकेशा की कथा' आदि लोकप्रसिद्ध हैं। कहने का अभिप्राय यह है कि हमें वैदिक ग्रन्थों में अनेक कथाएँ उल्लिखित मिलती हैं। वे इसका प्रत्यक्ष प्रमाण हैं कि कथा-साहित्य उतना ही प्राचीन है जितना कि स्वयं ऋग्वेद।

आख्यानक, काव्य और पुराण-कथाएँ—कथा-साहित्य का सम्यक् विकास हमें पौराणिक साहित्य में मिलता है। पौराणिक साहित्य की आधारभूमि रामायण और महाभारत स्वयं विस्तृत कथाएँ हैं जिनमें संकड़ों अन्तर्कथाएँ गुयी हुई हैं। पुराणों में तो कथाओं के अतिरिक्त और कुछ है ही नहीं। सच तो यह है कि कथा-साहित्य का जितना अधिक विकास भारतीय धर्मक्षेत्र में पुराणों के रूप में हुआ उतना शायद अभी तक साहित्य-क्षेत्र में भी नहीं हुआ है। १८ तो पुराण लिखे गए और फिर संकड़ों उपपुराणों का प्रणयन हुआ।

बौद्ध-कथाएँ—कथा-साहित्य बौद्धों के आश्रय से और भी अधिक विकास को प्राप्त हुआ। त्रिपिटक-साहित्य में हमें संकड़ों बौद्ध-कथाएँ मिलती हैं। बौद्ध-कथाओं में 'जातक' का विशिष्ट स्थान है। भगवान् बुद्ध के 'निर्माण-कार्य' से सम्बन्धित कथाएँ ही जातक के नाम से प्रसिद्ध हैं।

जैन-कथाएँ—बौद्ध-कथाओं के अतिरिक्त कथा-साहित्य को जैनियों का आश्रय भी प्राप्त हुआ। जैन पुराणों में इन कथाओं का अच्छा संग्रह किया गया है। यह कथाएँ अधिकतर प्राकृत में लिखी गई हैं। चरित काव्यों के रूप में अपभ्रंश में भी जैन-कथाएँ मिलती हैं।

लौकिक सस्कृत का कथा-साहित्य—लौकिक सस्कृत में कथा-साहित्य सम्बन्धी निम्नलिखित रचनाएँ विशेष प्रसिद्ध हैं—

(क) बृहत्कथा—गुणाड्य कृत 'बृहत्कथा' सस्कृत का विशाल कथा-साहित्य थी। बूलर साहब के मतानुसार इसकी रचना प्रथम या द्वितीय शताब्दी के आस-पास हुई थी। इसका मूल रूप 'पैशाची प्राकृत' में लिखा गया था। इसमें एक लाख श्लोक बताए जाते हैं। यह ग्रन्थ अब अपने मूल रूप में उपलब्ध नहीं है। आजकल इसके केवल तीन सस्कृत रूपान्तर उपलब्ध हैं। मूल कृति गद्य में थी या पद्य में इस सम्बन्ध में विद्वानों में मतभेद है। दण्डी के मतानुसार वह गद्य में थी। हमें दण्डी का मत ही मान्य है। बृहत्कथा के सस्कृत रूपान्तर जो आजकल उपलब्ध हैं, वह इस प्रकार हैं—(i) बृहत्कथा श्लोक-संग्रह, (ii) बृहत्कथा मजरी, (iii) कथा-सरित्सागर।

(i) बृहत्कथा श्लोक-संग्रह—इसकी रचना आठवीं या नवीं शताब्दी के पास मानी जाती है। अब यह ग्रन्थ खण्डित रूप में उपलब्ध है। इसमें २८ सर्ग और ४,५२४ श्लोक हैं। मूल ग्रन्थ में निश्चय ही १०० से अधिक सर्ग होंगे।

(ii) बृहत्कथा मजरी—इसके लेखक काश्मीर के आचार्य क्षेमेन्द्र हैं। इसकी रचना ग्यारहवीं शताब्दी के प्रथम चरण में हुई थी।

(iii) कथा-सरित्सागर—इसके लेखक भी काश्मीर के आचार्य सोमदेव थे। इसमें २४,००० श्लोक हैं। इस ग्रन्थ का विश्व-कथा-साहित्य में बड़ा महत्त्वपूर्ण स्थान है। इसमें सैकड़ों कथाएँ संग्रहीत हैं। इसमें कथाओं के वर्णन की प्रणाली लगभग पुराणों के ढंग की ही है।

(ख) वैताल पचाशिका—यह २५ कथाओं का सुन्दर संग्रह है। इन कथाओं का वक्ता एक वैताल है। इनकी कथाएँ अधिकतर रजक तत्त्व-प्रधान हैं। उनकी शिल्प-विधि में कोई नवीनता नहीं है।

(ग) शुक सप्तति—इस संग्रह में ७० कथाएँ संग्रहीत हैं। इन कथाओं का वक्ता एक तोता है। वह अपनी पत्नी मैना से कुल्टा स्त्रियों की कथाएँ कहता है। इन कथाओं में रोचकता की मात्रा अधिक है।

(घ) सिंहासन द्वात्रिंशिका—इस ग्रंथ में ३२ कथाएँ हैं, जो ३२ पुतलियों के द्वारा कही गई हैं। इसके श्रोता राजा भोज हैं।

कुछ अन्य कोटि की कथाएँ —

(फ) नीति-कथाएँ—कथा-साहित्य के अन्तर्गत नीति साहित्य भी आता है। नीति आख्यानों के अन्तर्गत 'पंचतंत्र' और हितोपदेश का बहुत बड़ा महत्त्व है। पंचतंत्र की रचना ३०० ई० के आस-पास हुई थी। पंचतंत्र भी अब मूल रूप में उपलब्ध नहीं है। उसके आठ परिवर्तित संस्करण प्राप्त हैं। इनमें एडगर्टन साहब का संस्करण अधिक प्रामाणिक माना जाता है। हितोपदेश भी पंचतंत्र के ढंग की रचना है। इसके लेखक कोई नारायण नामक पण्डित माने जाते हैं। यह किसी धवलचन्द नामक राजा के राजपण्डित थे। इसकी रचना राजा के मूर्ख

लड़को को पढ़ाने के हेतु की गई थी । इसमें ४३ कथाएँ हैं, जिनमें से २५ कथाएँ पंचतंत्र से ली गई हैं ।

(ख) ऐतिहासिक कथाएँ—संस्कृत में बहुत सी ऐसी कथाएँ लिखी गई थीं, जिनका महत्त्व साहित्यिक दृष्टि से कम और ऐतिहासिक दृष्टि से अधिक है । ऐसे ऐतिहासिक कथा-ग्रन्थों में निम्नलिखित बहुत प्रसिद्ध हैं—

(i) वाणभट्ट का हर्षचरित—इस ग्रन्थ में महाराज हर्षवर्द्धन (६०६-६४६) का चरित्र वर्णित है । साथ ही उनसे तथा उनके युग से सम्बन्धित बहुत सी ऐतिहासिक और सांस्कृतिक सामग्री मिलती है ।

(ii) वाकपतिराज का 'गौडावहो'—यह ग्रन्थ अधूरा ही छूटा हुआ है । इसमें कन्नौज के राजा यशोवर्मा का इतिहास वर्णित है ।

(iii) पद्मगुप्त का नव साहसिक चरित—इसकी रचना १००५ के लगभग हुई थी । इस ग्रन्थ में सिन्धुराज द्वारा विजित जिन राजाओं और स्थानों की चर्चा की गई है वे सब ऐतिहासिक हैं । इस ग्रन्थ का आधार लेकर तत्कालीन इतिहास के खोज की आवश्यकता है ।

(iv) विल्हण का विक्रमाक देवचरित—इसकी रचना १०८५ के आस-पास हुई थी । इसमें १८ सर्ग हैं तथा चालुक्यवंशी राजा विक्रमादित्य का चरित्र वर्णित है ।

(v) कल्हण की राजतरंगिणी—इसका रचनाकाल ११४८-५१ के आस-पास बताया जाता है । कल्हण विजयसिंह के मन्त्री और चम्पक के पुत्र थे । इस ग्रन्थ में काश्मीर के ११५१ तक के इतिहास का अच्छा वर्णन दिया गया है ।

इसी प्रकार कुछ और ऐतिहासिक महाकाव्य लिखे गए थे जो कराल काल द्वारा कवचित हो गए ।

रोमांचकारी लम्बी कथाएँ और आख्यायिकाएँ

(१) दण्डी का दशकुमार चरित—इस ग्रन्थ में दस राजकुमारों के पर्यटन की विचित्र और रोचक कथाएँ कही गई हैं । कुछ विद्वान् इसे धूर्तों का रोमांस कहना अधिक उपयुक्त समझते हैं ।

(२) सुबन्धु की वासवदत्ता—इसकी कथावस्तु बहुत छोटी है । इसका नायक राजा कन्दर्पकेतु है । वह स्वर्ग में अपनी भावी पत्नी के रूप को देखकर अत्यधिक स्मर पीड़ित हो जाता है और उसकी खोज में निकल पड़ता है । नक्षत्र में यही इसकी कथावस्तु है । इसको काव्यात्मक ढंग से सजाया गया है ।

(३) वाणभट्ट की कादम्बरी—संस्कृत साहित्य का सर्वश्रेष्ठ उपन्यास है । इनकी कथावस्तु पर्याप्त लम्बी-चौड़ी है । इसमें कई कथाएँ एक माघ गुयी हुई हैं । रोमांच तत्त्व के साथ कथा की रजकता भी अत्यधिक मात्रा में है ।

इस प्रकार संस्कृत के कथा-साहित्य का संक्षिप्त विकास-क्रम यही है ।

हिन्दी का प्रारम्भिक कथा-साहित्य

हिन्दी का प्रारम्भिक कथा-साहित्य अधिकतर पद्य में है। उसका सक्षिप्त विवरण इस प्रकार है।

प्रेम-कथाएँ—हिन्दी में हमें प्रेम-कथाएँ तीन रूपों में मिलती हैं—

- (१) जैनियों के चरित काव्यों के रूप में।
- (२) वीरगाथाकालीन वीरगीत और वीर-प्रबन्धों के रूप में।
- (३) सूफी आध्यात्मिक प्रेम-कथा के रूप में।

प्रत्येक कोटि से सम्बन्धित एक विस्तृत साहित्य मिलता है। विस्तार-भय से यहाँ पर उसका विस्तृत उल्लेख नहीं किया जा रहा है।

(१) धार्मिक वार्ताएँ—हिन्दी का आदिम कथा साहित्य हमें वैष्णव वार्ताओं के रूप में भी मिलता है। इन वार्ताओं में हमें सन्तों के जीवन की प्रशस्तियाँ मिलती हैं। वार्ता ग्रन्थों में सबसे अधिक ख्याति “दो सौ वैष्णवों की वार्ता” तथा ‘चौरासी वैष्णवों की वार्ता’ की है।

(२) पद्य में अनुवादित कथा-साहित्य—हिन्दी का कुछ प्राचीन कथा-साहित्य हमें गद्य में भी मिलता है। यह अधिकतर १६वीं शताब्दी का है। सबसे पहली कहानी १८०३ की लिखी हुई ‘रानी केतकी की कहानी’ है। इसी समय के लगभग लल्लुलालजी ने ‘सिंहासन-वत्सीसी’, ‘वैताल पच्चीसी’, ‘माधवानल काम-कन्दला’ और ‘शकुन्तला’ नामक कथात्मक ग्रन्थ लिखे थे।

१८५० से लेकर १९०० के बीच में हमें विविध प्रकार की कथाओं के हिन्दी रूपान्तर ही अधिकतर मिलते हैं। उनका सक्षिप्त विवरण इस प्रकार है—

(१) धार्मिक कथाओं के हिन्दी रूपान्तर—हिन्दी साहित्य के उत्तर मध्य युग में कई धार्मिक ग्रन्थों के हिन्दी रूपान्तर प्रकाशित हुए। ये अधिकतर गद्य में हैं। इनमें छोटी-छोटी कथाओं के रूप में लिखित भागवत, योगवाशिष्ठ आदि धार्मिक ग्रन्थों के हिन्दी रूपान्तर संग्रहीत हैं। इन ग्रन्थों में मुन्शी सदासुखलाल का ‘सुखसागर’ तथा रामप्रसाद निरजन लिखित ‘योगवाशिष्ठ’ बहुत प्रसिद्ध हैं।

(२) मुसलमानों की प्राचीन कहानियों के हिन्दी रूपान्तर—इसी उत्तर मध्य युग में कुछ हिन्दी-प्रेमी लेखकों ने प्राचीन फारसी की कहानियों के हिन्दुस्तानी रूपान्तर प्रस्तुत किए थे। यह कार्य दक्षिण में अधिक हुआ। किन्तु इन हिन्दुस्तानी रूपान्तरों की लिपि अधिकतर उर्दू ही थी। भाषा की दृष्टि से वे हिन्दी साहित्य के अन्तर्गत लिये जायेंगे। अभी हाल में ही प्रकाशित डॉ० बाबूराम सक्सेना लिखित ‘दक्खिनी हिन्दी’ नामक पुस्तक में इनका उल्लेख मिलता है।

(३) अंग्रेजी नाटकों आदि के हिन्दी रूपान्तर—इस कोटि के हिन्दी रूपान्तर सबसे पहले ‘सरस्वती’ में प्रकाशित हुए थे। सन् १९०० की जनवरी में ‘सिम्बलीन’, फरवरी में ‘एथेन्सवासी साइमन’, मार्च तथा अप्रैल में ‘परिक्लीज’ तथा सितम्बर में ‘कौतुकमय मिलन’ नाम से प्रकाशित अंग्रेजी नाटकों के हिन्दी रूपान्तर बहुत प्रसिद्ध हैं।

(४) संस्कृत नाटकों की कहानियों के हिन्दी रूपान्तर—इनका भी प्रकाशन सवने पहले 'सरस्वती' में ही हुआ था। अंग्रेजी नाटकों की कथाओं के हिन्दी रूपान्तरों को देखकर बहुत से भारतीय प्रेमी मज्जनों ने संस्कृत नाटकों की कथाओं के हिन्दी रूपान्तर भी प्रकाशित कराए। 'रत्नावली' और 'मालविकाग्निमित्र' कहानियों के हिन्दी रूपान्तरों में भारतीयता के साथ-साथ रोचकता भी बहुत अधिक है। इनके अतिरिक्त कुछ संस्कृत कथा-ग्रन्थों के हिन्दी अनुवाद भी प्रकाशित हुए थे। ये अनुवाद प्रायः कहानियों के रूप में लिखे हुए होने के कारण काफी लोकप्रिय हो गए। श्री गदाधरसिंहजी कृत 'कादम्बरी' अनुवाद इस कोटि की प्रतिनिधि रचना मानी जा सकती है। इसके अतिरिक्त सुदर्शन द्वारा लिखे गए बहुत से पौराणिक आख्यान भी इन्हीं कोटि की रचनाओं में आवेंगे।

भारतेन्दु-युग का कहानी-साहित्य

भारतेन्दु-युग में भी हमें लघु कथा के उस रूप की झलक नहीं मिलती जो आज उपलब्ध है। किन्तु उनके युग की पत्रिकाओं में हमें कभी-कभी कथाओं की अपने ढंग की भाँकी दीख जाती है। हरिश्चन्द्र चन्द्रिका में 'मालती', हिन्दी प्रदीप में 'पढ़े-लिखे बेकार की नकल', सार सुधानिधि में 'तपस्वी', आदि कथाएँ उपन्यास और कहानी के मध्य की वस्तु हैं।

आधुनिक कहानियों का आदिम रूप—आधुनिक कहानियों का आदिम रूप हमें सरस्वती के प्रारम्भिक अंकों में प्रकाशित होने वाली निम्नलिखित कथाओं में दिखाई पड़ता है—

(१) १९०० में सरस्वती में किशोरीलाल गोस्वामी की 'इन्दुमती' नामक पहली मौलिक कहानी प्रकाशित हुई। इसका रूप-विधान आधुनिक कहानियों-ना प्रतीत होता है।

(२) १९०२ में किशोरीलाल गोस्वामी की 'गुलवहार' और मास्टर भगवानदास की 'प्लेग की चुड़ैल' नामक कहानियाँ प्रकाश में आईं।

(३) १९०३ में आचार्य शुक्ल लिखित 'ग्यारह वर्ष का सपना' तथा वंग महिला की 'दुलाईवाली' और गिरिजादत्त वाजपेयी की 'पण्डित और पण्डितानी' शीर्षक कहानियाँ प्रकाशित हुईं।

१९०७ में वंग महिला की 'जम्बुकी न्याय', वृन्दावनलाल वर्मा की 'राखीवन्द भाई' तथा मैथिलीशरण गुप्त की 'नकली किला' नामक कहानियाँ लिखी गईं।

आधुनिक कहानियों का श्रीगणेश—विद्वानों ने यों तो किशोरीलाल गोस्वामी की 'इन्दुमती' नामक कहानी को हिन्दी की प्रथम मौलिक कहानी कहा है, किन्तु डॉ० श्री कृष्णलाल ने उसे टैम्पेस्ट की छाप सिद्ध करके उसे प्रथम मौलिक कहानी मानने से इनकार किया है। मेरी अपनी धारणा है कि 'इन्दुमती' और 'टैम्पेस्ट' की कथा में प्रणय-कथा सम्बन्धी नाम्य के अतिरिक्त और कोई साम्य नहीं है। केवल इस आधार पर हम उसे अनूदित कहानी नहीं कह सकते। हिन्दी की मौलिक

कहानियों की परम्परा का प्रवर्तन कहानी-क्षेत्र में प्रसाद के प्रवेश से प्रारम्भ होता है। प्रसादजी की सबसे पहली कहानी 'ग्राम' १९११ में उनके मासिक पत्र 'इन्दु' में प्रकाशित हुई। प्रेमचन्द जी की पहली कहानी 'पंचपरमेश्वर' की रचना १९१६ में हुई थी। इनके अतिरिक्त इस युग की कहानियों में राधिकारमणजी की 'कानो में कगना' (१९१३), विश्वम्भरनाथ शर्मा कौशिक की 'रक्षाबन्धन' (१९१३) तथा चन्द्रधर शर्मा गुलेरी की 'उसने कहा था' (१९१५) का भी स्थान बड़ा महत्त्वपूर्ण है। इस प्रकार स्पष्ट है कि १९११-१६ के बीच में कहानियों की परम्परा का सम्यक् विकास हुआ।

इस बीच में ज्वालादत्त शर्मा और चतुरसेन शास्त्री ने कहानी-क्षेत्र में पदार्पण किया। इन्होंने कई सुन्दर कहानियाँ लिखी, जिससे कहानियों की परम्परा को बल मिला। हिन्दी की अधिकांश प्रारम्भिक कहानियों में कथानक का क्रमिक विकास आकस्मिक घटना नियोजन तथा संयोग-संयोजन द्वारा किया जाता था। इन कहानियों में स्वाभाविकता और सजीवता तो कम होती थी, कौतूहल और रोचकता अधिक। ज्वालादत्त शर्मा की 'विधवा' नामक कहानी में हमें दैव-संयोग के चमत्कार के ही दर्शन होते हैं। विधवा पार्वती को दैव-संयोग से ही अपने पति की पुस्तकों में 'सैलफ हेलप' नाम की पुस्तक मिल जाती है। यही पुस्तक उसकी जीवन-धारा को बदल देती है। इस युग की सबसे पहली कहानी 'उसने कहा था' है, जिसमें आधुनिक कहानी का उदात्ततम रूप सन्निहित है। इस कहानी से ही हिन्दी कहानी का स्वर्ण-युग प्रारम्भ होता है। इस स्वर्ण-युग में हमें कहानियों की कई परम्पराएँ दिखाई पड़ती हैं। उनके प्रवर्तक अधिकतर उच्चकोटि के कहानीकार हैं। उनका संक्षिप्त विवरण इस प्रकार है—

(१) भावना-प्रधान कहानियों की परम्परा—इस परम्परा के प्रवर्तक बाबू जयशंकरप्रसाद माने जाते हैं। प्रसाद मूलतः कवि थे। उनका कवि उनकी सभी साहित्य-विधाओं में मुखरित है। इसी ने उनकी कहानियों को भावना-प्रधान बना दिया है। उनके पाँच कहानी-संग्रह उपलब्ध हैं। उनके नाम क्रमशः 'छाया', 'प्रतिध्वनि', 'आकाशदीप', 'आँधी', 'इन्द्रजाल' हैं। इन सब में ६९ कहानियाँ संग्रहीत हैं। ये कहानियाँ वैसे कई प्रकार की हैं—भाव-प्रधान, वातावरण-प्रधान, घटना-प्रधान, चरित्र-प्रधान आदि। किन्तु सभी प्रकार की कहानियों में भावना की प्रधानता है। शैली अत्यधिक काव्यत्वपूर्ण और अलंकृत है।

प्रसाद की भावना-प्रधान कहानियों की परम्परा को आगे बढ़ाने का श्रेय प्रसिद्ध कथाकार हृदयेश को है। उनके दो कहानी-संग्रह देखने में आए हैं—'सुधाशु' और 'अनाख्या'। इन कहानियों में प्रसाद जैसी भावुकता की प्रधानता है। हाँ, इसमें प्रसाद जैसी रहस्यात्मकता का अभाव है। हृदयेश जी की दो कहानियों को बहुत प्रसिद्धि प्राप्त है—'सुधा' और 'शान्ति-निकेतन'।

यह दोनों कहानियाँ प्रसाद की कहानियों के सदृश भावना-प्रधान हैं। इनमें काव्यत्व का भाव प्रसाद की अपेक्षा कम नहीं है। भावना-प्रधान कहानियों में इनका

विशेष महत्त्व है। इनके अतिरिक्त पत, व्यास आदि अनेक कहानीकार इस परम्परा का पोषण करते रहे हैं।

(२) आदर्शवादी कहानियों की परम्परा—इस परम्परा के प्रवर्तक प्रेमचन्द जी थे। १९१६ से लेकर १९३६ तक इन्होंने लगभग ३०० कहानियाँ लिखी थी। प्रेमचन्द की यह कहानियाँ पहले लगभग २० सग्रहों में प्रकाशित हुई थी। बाद में सरस्वती प्रेम से इनमें से १५० कहानियाँ मानमरोवर के अभिधान से आठ भागों में प्रकाशित हुईं। प्रेमचन्दजी की प्रारम्भिक प्रवृत्ति यथार्थोन्मुख आदर्शवाद की ओर थी। यह बात उन्होंने 'प्रेम प्रसून' की भूमिका में स्वयं स्वीकार की है। "हमने इन कहानियों में आदर्श को यथार्थ से मिलाने की चेष्टा की है।"

—'प्रेम-प्रसून' की भूमिका से

किन्तु बाद की कहानियों में यथार्थोन्मुख प्रवृत्ति पूर्णरूपेण आदर्श-प्रधान हो गई है। इनका आदर्शवाद भी बहुत कुछ गान्धीवादी आदर्शवाद है, जिसमें सर्वत्र दलित मानवता के प्रति सहानुभूति का भाव प्रदर्शित किया गया है। उनका आदर्श-वाद उनकी इसी सहानुभूति का परिणाम है। वह उनकी आत्मा में से निकला है। कोरा दिखावटी नहीं है। इनकी अन्तिम कहानियों के आदर्शवाद की प्रतिष्ठा मनो-विज्ञान की भूमिका पर की हुई जान पड़ती है। मनोवैज्ञानिक आधार लेकर चलने वाली उनकी आदर्श-प्रधान कहानियाँ उनकी कहानी-कला का चरम सौन्दर्य प्रदर्शित करती हैं। इस दृष्टि से प्रेमचन्द की टक्कर का कलाकार हिन्दी में आज दिन तक नहीं जन्मा है।

प्रेमचन्द की आदर्शात्मक परम्परा के प्रमुख कलाकार चन्द्रधर शर्मा गुलेरी, सुदर्शन और कौशिकजी माने जाते हैं। गुलेरीजी ने अपने जीवन में केवल तीन ही कहानियाँ लिखी थी—'सुखमय जीवन', 'बुद्ध का कांटा', 'उसने कहा था'। इनमें 'उसने कहा था' कहानी उनकी कहानियों में ही नहीं विश्व-साहित्य की कहानियों में श्रेष्ठ स्थान की अधिकारिणी है। वृन्दावनलाल वर्मा ने उसे 'हिन्दी कथा साहित्य का गौरव' (हिन्दी की श्रेष्ठ कहानियाँ—डॉ० त्रिगुणायत की भूमिका) ठीक ही कहा है। वास्तव में यह कहानी मूल सवेदना, रचना-सौष्ठव, आदर्शात्मक चरित्र-चित्रण, नाटकीय संवाद और अभिनयात्मक शैली आदि सभी दृष्टियों से हिन्दी-साहित्य में बेजोड़ है।

हिन्दी कहानी-लेखकों में विश्वम्भरनाथ शर्मा 'कौशिक' का स्थान बहुत विशिष्ट है। इनके दो कहानी-संग्रह उपलब्ध हैं—'कला-मन्दिर' और 'चित्रशाला'। इन कहानियों में भी आदर्शवाद की ही प्रधानता है। इनका आदर्शवाद सुधारोन्मुख अधिक है। आदर्शवादी कहानी-लेखकों में सुदर्शनजी का भी महत्त्वपूर्ण स्थान है। आपके कई कहानी-संग्रह प्रकाशित हो चुके हैं—'सुदर्शन-मुष्ठा', 'सुदर्शन-मुमन', 'तीर्थयात्रा', 'पुष्पलता', 'गल्पमञ्जरी', 'सुप्रभात', 'चार कहानियाँ', 'परिवर्तन', 'नगीना', 'पनघट' आदि। इन कहानियों में सर्वत्र किसी न किसी आदर्श की प्रतिष्ठा मिलती है। विधवा-विवाह, अछूतोंद्वारा आदि इनकी कहानियों के प्रमुख विषय रहे हैं।

(३) यथार्थवादी कहानियों की परम्परा—१९२२ के लगभग हिन्दी कहानी-क्षेत्र में एक नवीन परिवर्तन बिन्दु दिखाई पड़ा। इसके प्रवर्त्तक वेचन शर्मा उग्र थे। इनके प्रवेश से कहानी-क्षेत्र में क्रान्तिमय यथार्थवाद की एक नई चेतना ने अँग-डाई ली। उसके फलस्वरूप यथार्थवादी कहानियों की परम्परा प्रवर्त्तित हुई। उनके यथार्थवाद के प्रमुख स्वर व्यंग, कटाक्ष और क्रान्ति के हैं। उनकी कहानियों में लगभग वही अंश और प्रवेग मिलता है जो काव्य-क्षेत्र में सन्त कबीर की वाणी में मिलता है। 'चिंगारियाँ', 'बलात्कार', 'दोजख की आग' इनके प्रमुख कहानी-संग्रह हैं। उग्र की परम्पराओं के अन्य लेखकों में चतुरसेन शास्त्री का नाम विशेष उल्लेखनीय है। उनकी कहानियों में भी हमें सामाजिक पाखण्डों और कुरीतियों पर कटाक्ष मिलता है। 'रजकण' और 'अक्षत' इनके प्रमुख कहानी-संग्रह हैं।

(४) मनोवैज्ञानिक कहानियों की परम्परा—इस परम्परा के प्रवान प्रतिनिधि और प्रवर्त्तक जैनेन्द्रकुमार जैन हैं। आपने कहानी-कला को नई दिशा प्रदान की है। इन्होंने कहानियों में पहली बार एक विशिष्ट जीवन-दर्शन की भाँकी सँजोई है। यह जीवन-दर्शन मनोविज्ञान की दृढ़तर भूमिका पर प्रतिष्ठित है। उन्होंने अधिकतर सामान्य मानव की मनोभूमि के अन्तर्द्वन्द्वमय घरातलों का उद्घाटन करने का प्रयास किया है। इनका उद्घाटन करते समय उनकी दृष्टि सन्तुलन और समन्वय पर अधिक रही है। उन्होंने स्पष्ट लिखा है—“मैं किसी ऐसे व्यक्ति को नहीं जानता जो मात्र लौकिक हो • सबके भीतर वह है जो अलौकिक है।” उनका जीवन-दर्शन इसी लौकिकता और अलौकिकता के बीच में खोया हुआ है। जैनेन्द्र ने कहानी-क्षेत्र में एक और बहुत बड़ा कार्य किया है। उन्होंने दार्शनिक सत्य खण्डों को कहानी की मधुरिमा में लपेटकर रखा है। उन्होंने लिखा भी है—“दार्शनिक के रूप में सत्य अत्यन्त गरिष्ठ है। • उसको दृष्टान्तगत, चित्रगत और कथा के रूप में परिवर्तित करो तभी वह रुचिकर और कार्यकारी बन सकता है।”

—‘एक रात’ की भूमिका से

इस परम्परा के दूसरे लेखक सियारामशरणजी गुप्त हैं।

(५) मनोविश्लेषणात्मक कहानियों की परम्परा—इस परम्परा के प्रमुख और प्रवर्त्तक कलाकार इलाचन्द्र जोशी और अज्ञेयजी हैं। इस कोटि के कलाकार फ्रायड के एकांगी मनोविश्लेषणवाद से अधिक प्रभावित प्रतीत होते हैं। इन्होंने अधिकतर इसी मनोविज्ञान को आधार बनाकर अपनी कहानियाँ लिखी हैं। इनकी मनोवैज्ञानिक कहानियों का आधार व्यक्ति चरित्र है। इन्होंने मानव अह का बहुमुखी स्वरूपोद्घाटन किया है। अह के स्वरूप तक ही यदि वे अपनी दृष्टि सीमित रखते तो अच्छा होता। अह के विकृत रूपों के उद्घाटन से उनके यथार्थवाद का रूप भारतीय दृष्टि से विकृत हो गया है। उसकी अभिव्यक्ति फ्रायडियन अधिक हो गई है। इनके प्रमुख संग्रहों के नाम ‘त्रिपथगा’, ‘परम्परा’, ‘कोठरी की बात’ और ‘जयदोल’ हैं।

जोशीजी भी अह के ही विशेष कलाकार हैं। किन्तु अज्ञेय से उनकी दिशा भिन्न है। जहाँ अज्ञेय ने अधिकतर अह के समस्त अंगों का जी खोलकर उद्घाटन

किया है, वही जोशीजी ने अह पर कटाक्ष करके अज्ञेय से विपरीत दिशा का निर्देश किया है। इनके प्रमुख कहानी-संग्रहों के नाम—‘रोमांटिक’, ‘छाया’, ‘आहुति’, ‘होली’, ‘दीवाली’, ‘ऐतिहासिक कथाएँ’ हैं।

इस परम्परा के अन्य कलाकार भगवतीचरण वर्मा और पहाड़ी हैं। भगवतीचरण वर्मा के प्रमुख कहानी-संग्रह ‘इन्स्टालमेन्ट’, ‘दो वाँके’, ‘खिलते फूल’ हैं। इन्होंने अधिकतर सामान्य मानव के सामान्य मनोविज्ञान के फ्रायडियन विश्लेषण को ही अपनी कहानियों का विषय बनाया है। पहाड़ी इस परम्परा के प्रगतिशील विशेष प्रसिद्ध लेखक हैं। आपके कई कहानी-संग्रह प्रकाशित हो चुके हैं। इनमें ‘सड़क’, ‘वरगद की जड़े’ आदि हैं। आपकी अधिकांश कहानियाँ फ्रायडियन मनोविज्ञान के विश्लेषण को ही लेकर खड़ी हुई हैं।

(६) प्रभाववादी कहानियों की परम्परा—इस कोटि की कहानी लिखने का सूत्रपात सद्गुरुशरण अवस्थी ने किया था। उसको विकास-पथ पर ले जाने का श्रेय चन्द्रगुप्त विद्यालकार को है। अवस्थीजी के प्रमुख कहानी-संग्रह ‘फूटा शीशा’ और ‘पडोम की कहानियाँ’ हैं। इनकी कहानियाँ शैलीगत चमत्कार, वस्तु-वैचित्र्य आदि के लिए प्रसिद्ध हैं। इनमें सबसे प्रधान इनकी प्रभावात्मकता है। प्रभाववादी कहानी लिखने वालों में चन्द्रगुप्त विद्यालकार की अच्छी ख्याति है। आपकी कहानियों के दो संग्रह प्रकाशित हो चुके हैं—‘चन्द्रकला’ और ‘अभावस’। इनकी कहानियाँ अधिकतर प्रभाव-प्रधान हैं। इनमें सर्वत्र भावना और कल्पना की मधुरिमा मिली रहती है। महादेवीजी की कहानियाँ भी अधिकतर भावना और कल्पना-प्रधान हैं। वे भी किसी न किसी प्रभाव की ही व्यञ्जना करती हैं। यह प्रभाव सस्मरणात्मक, और मवेदनात्मक अधिक प्रतीत होता है, कलात्मक कम।

सामाजिक यथार्थवादी कहानियाँ—इन कोटि की कहानी लिखने का सूत्रपात प्रेमचन्दजी कर चुके थे। किन्तु उसको अभिनव-कला के साँचे में ढालकर प्रगतिवादी रूप देने का श्रेय यशपाल को है। यशपाल ने कहानी-कला को मनोविश्लेषणवाद के सङ्कुचित घेरे में घसीटकर समाज के खुले हुए आसमान के नीचे ला पटका है। यशपाल ने सामाजिक परिस्थितियों को मनुष्य चरित्र का प्रमुख विधायक स्वीकार किया है। वे साम्यवादी विचारधारा से अधिक प्रभावित हैं। वह कहीं भी उनके कलाकार को पराजित नहीं कर सकी है। वे कलाकार पहले हैं, साम्यवाद, प्रचारक बाद में। इनके कई कहानी-संग्रह प्रकाशित हो चुके हैं—‘पिंजड़े की उड़ान’, ‘अभि-शाप्त’, ‘आहुतियाँ’, ‘ज्ञान-दान’, ‘तर्क का तूफान’, ‘भस्मावृत्त चिंगारी’, ‘फूलों का कुर्ता’, ‘धर्म-युद्ध’, ‘उत्तराधिकारी’, ‘चित्र का शीर्षक’ आदि-आदि। होमवती देवी, कमला देवी चौधरानी आदि इस परम्परा की प्रमुख पोषिका हैं।

हिन्दी-कहानियों के नवीनतम कला रूप—हिन्दी-कहानियों में कुछ नवीनतम कला रूपों का विकास भी हो रहा है। नए-नए प्रयोग सामने आ रहे हैं। इनमें रेखाचित्र और रिपोर्ताज प्रमुख हैं। कहानी-क्षेत्र में रेखाचित्र शैली को अपनाने वाले कलाकारों में जेनेन्द्र, महादेवी वर्मा, प्रकाशचन्द्र, अमृतराय, रामदेव, शोकार शर्मा,

सत्येन्द्र शर्मा आदि प्रसिद्ध हैं। रिपोर्ताज लिखने वालों में शिवदानसिंह चौहान, अमृतराय, कृष्णचन्द्र आदि विशेष प्रसिद्ध हैं। इन कला रूपों पर हम आगे कुछ विस्तार से विचार करेंगे।

कहानी-कला का विकास-क्रम

वर्तमान कलापूर्ण हिन्दी कहानी का जन्मकाल ई० सन् १९०० निश्चित किया गया है। किशोरीलाल गोस्वामी लिखित 'इन्दुमती' कहानी हिन्दी की प्रथम कलापूर्ण कहानी मानी जाती है। यद्यपि 'इन्दुमती' से पहले भी राजा शिवप्रसाद 'सितारेहिन्द' 'राजा भोज का सपना' नामक कहानी लिख चुके थे। किन्तु वह कहानी प्राचीन ढंग की 'नानी की कहानी' से बहुत भिन्न नहीं कही जा सकती। उसकी वर्णन-शैली बिल्कुल प्राचीन ढंग की ही है। प्राचीन ढंग के कौतूहल और चमत्कार की ही उसमें सर्वत्र प्रधानता दिखलाई पड़ती है। सन् १९०० में भी सरस्वती में 'सिम्बेलीन' की कहानी और 'कौतुकमय मिलन' कहानियाँ प्रकाशित हुई थी, किन्तु इन्हें भी हम कहानी-कला की दृष्टि से आदिम कहानियाँ नहीं मान सकते, क्योंकि इन्हें हम शेक्सपियर के नाटकों का गद्यात्मक सक्षिप्तीकरण कह सकते हैं। इस प्रकार स्पष्ट है कि वर्तमान कहानी-कला के विकास के प्रथम चिह्न 'इन्दुमती' में ही मिलते हैं। यद्यपि 'इन्दुमती' की कथा शेक्सपियर की 'टेम्पेस्ट' नाटक की कथा से बहुत मिलती-जुलती है, फिर भी अभिधान, वस्तु-विन्यास, वर्णन, चरित्र-चित्रण आदि सभी दृष्टियों से वह मौलिक है। उसे हम किसी प्रकार भी अग्रेजी नाटकों का सक्षिप्तीकरण या छायाभास नहीं कह सकते। इस प्रकार हिन्दी कहानियों में मौलिकता की छाप सबसे प्रथम 'इन्दुमती' में ही दिखाई पड़ती है।

सन् १९०० के पश्चात् लगभग चार-पाँच वर्ष तक अधिकतर अनूदित कहानियाँ ही लिखी गईं। कुछ लोगों ने मौलिक कहानी लिखने की चेष्टा भी की, किन्तु उनमें से सफल बहुत कम हुए। सन् १९०६ ई० के आस-पास कुछ छन्दोबद्ध उपदेशात्मक कहानियाँ लिखी गईं। उनमें बग महिला की 'जम्बुकी न्याय' तथा विद्यानाथ की 'बड़ी बहू' विशेष उल्लेखनीय हैं। 'जम्बुकी न्याय' बहुत कुछ हितोपदेश की कहानियों से मिलती-जुलती है। 'बड़ी बहू' में उपदेश वृत्ति बहुत कुछ स्पष्ट हो गई है। इन कहानियों से नवोदित कहानी-कला की थोड़ा घबका पहुँचा। किन्तु बग महिला की प्रतिभा पाकर कहानी-कला थोड़े समय के लिए थिरक उठी। इनकी 'दुलाई वाली' कहानी प्रारम्भिक कहानियों में कला के विकास की दृष्टि से अपना महत्वपूर्ण स्थान रखती है। इस कहानी में 'इन्दुमती' की मौलिकता तो है ही, साथ ही वातावरण निर्माण के सहारे स्वाभाविकता लाने की चेष्टा भी की है। अपने ढंग की यह पहली कहानी है, जिसके पढ़ने के बाद कहानी कहानी न लगकर स्वाभाविक यथार्थ घटना प्रतीत होती है। कहानी-कला की यह प्रगति 'भावुक और दार्शनिक कवि' प्रसाद के कहानी क्षेत्र में पदार्पण करते ही सङ्कुचित हो गई। प्रसाद के प्रभाव से कहानी-कला में भावना और कल्पना का आरोप बढ़ा। यथार्थ के स्थान पर आदर्श को महत्व दिया गया। सन् १९१० में बृन्दावनलाल वर्मा द्वारा लिखी हुई 'तातार'

श्रीर 'एक वीर राजपूत' नामक कहानियाँ आदर्श वीर भावना से भरी हुई हैं। सन् १९१३ में लिखी गई कौशिक की 'रक्षा-बन्धन' भी आदर्श भावना से विभोर है। इसी काल में लिखी गई प्रसाद की कहानियाँ रोमाचकारी आदर्श को लेकर खड़ी हुई हैं। प्रायः इनकी समस्त कहानियों में प्रेम के ही विविध आदर्शमय रोमाचकारी चित्र चित्रित किए गए हैं। 'रसिया वालम', 'प्रणय-चिह्न', 'चन्दा' नामक कहानियाँ रीतिकालीन प्रेम का प्रतिनिधित्व करती हैं। 'पुरस्कार' में सफल दाम्पत्य प्रेम का चित्रण किया गया है। 'आँवी', 'आकाशदीप' आदि असफल प्रेम की कहानियाँ हैं। 'कनावती' और 'सलीम' में दाम्पत्य प्रेम के विविध रंगीन चित्र मिलते हैं। 'बिसाती' में पूर्वानुरागिनी परकीया नायिका की मधुमयी भाँकी है। 'समुद्र सतरण' में मुग्धा की मधुर कोमलता मूर्त्तिमान हो उठी है। इसके अतिरिक्त 'बूढ़ीवाली', 'नारी', 'सिकन्दर की शपथ' कहानियाँ भी दाम्पत्य-प्रेम पर प्रकाश डालती हैं। प्रसाद की इन समस्त रोमाचकारी प्रणय-कहानियों में एक प्रकार की विचित्र रहस्यात्मकता झलकती है। कला की दृष्टि से इन कहानियों का महत्त्वपूर्ण अंग इनकी काव्यात्मकता है। प्रसाद से पहले जितनी कहानियाँ लिखी गई थी, उनमें जितना अधिक वर्णन को महत्त्व दिया गया था, उतना काव्यत्व को नहीं। प्रसाद ने उनमें काव्यत्व की प्रतिष्ठा की। अपनी इस देन के लिए वे कहानी-क्षेत्र में स्वर्णाक्षरी में अंकित रहेंगे। इसी समय में कुछ और कहानियाँ लिखी गईं। इनमें कल्पना, भावना और काव्यत्व के अतिरिक्त रोमाचकारी प्रणय की झलक मिलती है। इन कहानियों में प्रायः किसी पौराणिक या ऐतिहासिक युग के किसी रमणीय चित्र का चित्रण होता था। प्रसाद की बहुत सी कहानियाँ ऐसी ही थीं।

कहानी-कला में प्रसादजी के प्रयास से कल्पना की प्रचुरता, भावना की अतिरेकता, उच्च काव्यत्व, अतीत की मधुमयी भाँकी आदि तत्त्व प्रतिष्ठित हो चुके थे। प्रेमचन्द ने कहानी-कला को बहुमुखी विकास प्रदान करने की चेष्टा की। वातावरण के निर्माण के सहारे कहानी-कला में स्वाभाविकता का आरोप वगैरह महिला लिखित 'दुलाईवानी' में तथा प्रसाद लिखित 'आकाश-दीप' में पहले ही किया जा चुका था। आगे चलकर प्रेमचन्द ने अपनी कहानियों में इसका अच्छा उपयोग किया। उनकी अनेक कहानियों में वातावरण निर्माण के सहारे स्वाभाविकता लाने की चेष्टा की गई है। प्रेमचन्द की 'घर जमाई' नामक कहानी में वातावरण-निर्माण से ही कहानी का प्रारम्भ किया गया है। कहानी-कला के क्षेत्र में क्रान्तिकारी परिवर्तन की प्रतिष्ठा उस समय में समझनी चाहिए जब से उसमें मनोवैज्ञानिक चरित्र-चित्रण की प्रतिष्ठा की गई। यों तो कहानी-क्षेत्र में कला की इस विशेषता को सर्वप्रथम गुलेरीजी ने अपनी 'उसने कहा था' नामक कहानी में प्रतिष्ठित करने की चेष्टा की थी, परन्तु उसका चरम विकास हमें प्रेमचन्द की 'बूढ़ी काकी', 'आत्माराम', 'पंच-परमेश्वर' आदि कहानियों में दिखलाई पड़ता है। मनोवैज्ञानिक चरित्र-चित्रण के अतिरिक्त केवल मनोवैज्ञानिकता की आधारभूमि पर भी कहानियाँ लिखी जाने लगीं। प्रसाद की 'प्रतिभा' और 'अचोरी का मोह'

नामक कहानियाँ ऐसी ही हैं। स्वाभाविकता, मनोवैज्ञानिकता और चरित्र-चित्रण के अतिरिक्त कहानी-कला में कथोपकथन की कला भी विकसित हुई। 'दुखवा में कासे कहीं मोरी सजनी' नामक कहानी में कथोपकथन की कला का वीजारोपण मिलता है। उसका विकास अज्ञेय के 'रीछ', प्रेमचन्द की 'अग्नि-समाधि', प्रसाद की 'हन्द्रजाल' आदि कहानियों में दिखलाई पड़ता है।

कहानी-कला में एक प्रकार का और विकास दिखलाई पड़ा। वह आदर्श-मुख से यथार्थ-मुख हो चली। रोमांचकारी प्रेम, दैवसंयोग आदि के स्थान पर सामाजिकता को महत्त्व दिया जाने लगा। बहुत सी ऐसी कहानियाँ लिखी गईं जो देश की सामाजिक और आर्थिक दशा से व्यथित जनता की दयनीय दशा चित्रित करती हैं। ऐसी कहानियों में भगवतीप्रसाद बाजपेयी की 'निंदिया लागी' और जैनेन्द्रकुमार का 'अपना अपना भाग्य' प्रसिद्ध हैं। कुछ ऐसी भी कहानियाँ लिखी गईं जिनमें स्वदेश के प्रेम के आकर्षक चित्र चित्रित किए गए। उग्र लिखित 'उसकी माँ' नामक कहानी ऐसी ही है।

कहानी-कला के विकास की पराकाष्ठा उस समय से समझनी चाहिए जब से कहानियों में किसी सत्य की प्रतिष्ठा करने की चेष्टा की जाने लगी। सबसे पहले गुलेरीजी की 'उसने कहा था' नामक कहानी में कहानी-कला की इस विशेषता के दर्शन हुए। बाद में प्रेमचन्द और सुदर्शन की अधिकांश कहानियाँ इसी विशेषता को लेकर लिखी गईं। इस प्रकार कहानी-कला का उत्तरोत्तर क्रमिक विकास होता गया।

वर्तमान कहानी-कला की प्रगति कई बातों की ओर है। एक ओर तो वह चरित्र-वैचित्र्य को लेकर खड़ी होना चाहती है और दूसरी ओर वह मानव-भावनाओं को भी स्पर्श करना चाहती है। प्रेमचन्दजी ने 'मानसरोवर' के प्रथम भाग में इसी बात को निम्नलिखित शब्दों में विस्तार से लिखा है—“पाठकों से यह कहने की आवश्यकता नहीं कि इन थोड़े ही दिनों में गल्प-कला ने कितनी प्रौढ़ता प्राप्त कर ली है। अब हिन्दी गल्प-लेखकों में विषय, दृष्टिकोण और शैली का विकास होने लगा है। कहानी जीवन के अब बहुत निकट आ गई है। उसकी जमीन इतनी लम्बी-चौड़ी नहीं है कि उसमें कई रसों, कई चरित्रों और कई घटनाओं के लिए स्थान हो। वह केवल एक प्रसंग की आत्मा की झलक का मर्मस्पर्शी चित्रण है। इस एकतथ्यता ने उसमें प्रभाव, आकर्षण और तीव्रता भर दी है। अब व्याख्या का अंश कम और संवेदना का अधिक रहता है। उसकी शैली भी अब प्रवाहमयी हो गई है। लेखक को जो कुछ कहना है वह कम से कम शब्दों में कह डालता है। वह अपने चरित्रों की मनोव्याख्या करने नहीं बैठता, केवल उसकी तरफ इशारा ही कर देता है। अब हम कहानी का मूल्य उसकी घटना से नहीं लगाते। हम चाहते हैं कि पात्रों की मनोगति स्वयं घटनाओं की सृष्टि करे। घटनाओं का स्वतन्त्र कोई महत्त्व ही नहीं रहा। खुलासा यह है कि गल्प का आधार अब घटना नहीं, मनोविज्ञान की अनुभूति है। आज लेखक केवल कोई रोचक दृश्य देखकर कहानी लिखने नहीं बैठता। उसका उद्देश्य स्थूल सौन्दर्य नहीं है। वह तो कोई ऐसी प्रेरणा चाहता है जिससे

सौन्दर्य की झलक हो और इसके द्वारा वह पाठक की सुन्दर भावनाओं को स्पर्श कर सके। प्रेमचन्द की यह उक्ति सन् १५ में लेकर आज तक लिखी गई कहानियों के सम्बन्ध में ठीक उतरती है। हाँ, आज की कहानियों में कुछ वे भी विशेषताएँ आने लगी हैं जिनका सकेत उपर्युक्त पक्तियों में नहीं किया गया है। वह है चरित्र-वैचित्र्य की अभिव्यक्ति। आजकल प्रायः अधिकांश कहानियों में यही विशेषता पाई जाती है। मार्च, सन् १९५२ की 'विश्व-वाणी' में प्रकाशित धूमकेतु लिखित 'ठकुरानी' नामक कहानी में हमें इसी विशेषता के दर्शन होते हैं। आजकल उच्चकोटि की अधिकांश कहानियाँ प्रायः इसी कोटि की होती हैं। आज की कहानियों में एक प्रवृत्ति और दिखलाई पड़ती है—वह है किसी भावात्मक तथ्य पर कहानी लिखना। १९४६ नवम्बर की विश्ववाणी में प्रकाशित रामचन्द्र पाठक की 'मानवता' नामक कहानी ऐसी ही है। आजकल कुछ ऐसी भी कहानियाँ लिखी जा रही हैं जो रूपकात्मक और प्रतीकात्मक होती हैं। नत्तीन्द्रमोहन चट्टोपाध्याय की 'हिमालय' कहानी इसी प्रवृत्ति को प्रकट करती है। वर्तमान कहानियों में कहानी-कार काव्य की एक नवीनतम प्रवृत्ति को भी प्रतिष्ठित करने की चेष्टा कर रहे हैं। आजकल काव्य में ऐन्द्रिक प्रभाव, संवेदना तथा अनुभूति को विशेष महत्त्व दिया जाता है। हिन्दी की बहुत सी वर्तमान कहानियों में यह विशेषता पाई जाती है। चन्द्रगुप्त विद्यालकार की कहानियों में संवेदना लाने की अधिक चेष्टा की जाती है। अज्ञेय ऐन्द्रिक प्रभाव उत्पन्न करने की ओर अधिक प्रयत्नशील रहते हैं। इसके अतिरिक्त (कुछ ऐसी कहानियाँ भी देखने में आ रही हैं जो व्यक्ति-वैचित्र्य-प्रधान न होकर वर्ग-वैचित्र्य-प्रधान कही जा सकती हैं। मोहनलाल महतो की 'कवि' नामक कहानी ऐसी ही है। भाषा और शैली की दृष्टि से कहानी अब पहले से बहुत आगे बढ़ चुकी है। उसमें भाषा-सौष्ठव के साथ-साथ प्रवाह भी बहुत अधिक पाया जाता है। कला की दृष्टि से भी वह पहले से बहुत आगे बढ़ चुकी है। जीवन और जगत् के सौन्दर्य की जितनी सुन्दर अभिव्यक्ति और अनुभूति इन कहानियों में जितने नकेलात्मक और कलात्मक टग ने व्यक्त की जाती है उतनी पहले नहीं होती थी।) मध्ये में यही कहानी-कला के विकास का क्रमिक इतिहास है।

रेखाचित्र

रेखाचित्र चित्रकला और साहित्य के सुन्दर सुहाग से उद्भूत एक अभिनव-कला रूप है। रेखाचित्रकार साहित्यकार के साथ ही साथ चित्रकार भी होता है। जिस प्रकार चित्रकार अपनी तूलिका के कलामय स्पर्श से चित्र-पटल पर अकित विशृङ्खल रेखाओं में से कुछ अधिक उभरी हुई रेखाओं को सँवारकर एक सजीव रूप प्रदान कर देता है, उसी प्रकार रेखा-चित्रकार मन-पटल पर विशृङ्खला रूप में बिखरी हुई शत-शत स्मृति-रेखाओं में से उभरी हुई रमणीय रेखाओं को अपनी कला की तूलिका से स्वानुभूति के रंग में रजित कर जीते-जागते शब्द-चित्र में परिणत कर देता है। यही शब्द-चित्र रेखाचित्र कहलाता है।

रेखाचित्र साहित्य की अन्य विधाओं से एक दृष्टि से सर्वथा भिन्न है। साहित्य की अन्य विधाओं में कलाकार पर शब्द-योजना और वाक्य-विन्यास सम्बन्धी कोई विशेष नियंत्रण नहीं रहता। किन्तु रेखाचित्र के सम्बन्ध में यह बात लागू नहीं है। रेखाचित्रकार की सीमाएँ निश्चित हैं। उसे तो कम से कम शब्दों में सजीव से सजीव रूप-विधान और छोटे से छोटे वाक्य से अधिक से अधिक तीव्र और मर्म-स्पर्शी भाव-व्यञ्जना करनी पड़ती है। अपने इस कार्य में वही कलाकार सफल होता है जिसका हृदय अधिक संवेदन-शील और जिसकी दृष्टि सूक्ष्म पर्यवेक्षण-निपुण एवं मर्मभेदनी होती है। संक्षेप में रेखाचित्र वस्तु, व्यक्ति अथवा घटना का शब्दों द्वारा विनिर्मित वह मर्मस्पर्शी और भावमय रूप-विधान है जिसमें कलाकार का संवेदनशील हृदय और उसकी सूक्ष्म-पर्यवेक्षण दृष्टि अपना निजीपन उँडेलकर प्राण-प्रतिष्ठा कर देती है। अधिक स्पष्ट शब्दों में कहना चाहे तो कहेंगे कि साहित्य की अन्य विधाओं के सदृश ही रेखाचित्र भी कलाकार की किसी व्यक्ति, वस्तु या घटना के पूर्व-सन्निकर्ष से उद्भूत क्रियाओं और प्रतिक्रियाओं की अभिव्यक्ति है। किन्तु उसकी शिल्प-विधि अपनी स्वतन्त्र है। उसकी यह स्वतन्त्र शिल्प-विधि उसे समकक्ष और सदृश साहित्यिक विधाओं से अलग किए हुए है।

रेखाचित्र और जीवनी—रेखाचित्र और जीवनी बहुत सी दृष्टियों से सदृश होते हुए भी दो स्वतन्त्र गद्य-विधाएँ हैं। दोनों की प्रकृतियों में अन्तर है। जीवनी की रचना के मूल में बुद्धि और भावना अधिक रहती है, कल्पना कम। किन्तु रेखाचित्र में इन तीनों का समान भाव से मिश्रण रहता है। बुद्धि के सहारे रेखाचित्रकार विशाल स्मृति-रेखाओं में से केवल उन उभरी हुई रेखाओं को चुन लेता है जिनके सहारे वह अभीप्सित चित्र सरलता से चित्रित करने में सफल हो सके। कल्पना रेखाओं के उस काल में रंग भरने का कार्य करती है और भावना

उस रजित ककाल में प्राण-प्रतिष्ठा करके उसे एक सजीव प्रतिमा के रूप में प्रस्तुत कर देती है।

रेखाचित्र और जीवनी में एक अन्तर और है। जीवनी में लेखक की दृष्टि सर्वांगीण चित्रण की ओर रहती है जो पाठक के मन के क्षणिक प्रसादन, अवसादन तथा कीतूहल-वर्द्धन में सफल होती है। जीवनीकार शब्दों का प्रयोग वर्णन में प्रवाह करने के लिए करता है। किन्तु रेखाचित्रकार शब्दों का प्रयोग चित्र-रचना के हेतु करता है। रेखाचित्र में शब्द ही रेखाएँ हैं और उन्हीं के सहारे चित्र खींचा जाता है।

जीवनी में लेखक की निजी अनुभूतियों, कल्पनाओं, भावनाओं और विशिष्टताओं का उतना महत्त्व नहीं होता जितना रेखाचित्र में होता है। रेखाचित्र वास्तव में यथार्थ का वह चटकीला चित्र है जिसका निर्माण लेखक की निजी अनुभूति अपनी वैयक्तिक शिष्टताओं की पट्टिका पर कल्पना की तूलिका से शब्द-रेखाओं के सहारे भावनाओं के कोमल करो द्वारा करती है।

जीवनी में लेखक की चयन-कला का महत्त्व अधिक रहता है और उसकी सूक्ष्म-पर्यवेक्षण दृष्टि का कम। इसके विपरीत रेखाचित्रकार के लिए सूक्ष्म-पर्यवेक्षण दृष्टि का महत्त्व अधिक होता है, चयन-कला का कम। जीवनी लेखक के सामने व्यक्ति विशेष से सम्बन्धी एक विशाल सामग्री बिखरी पड़ी रहती है। यह उनमें से कुछ का चयन कर उसे ऐतिहासिक शैली में व्यक्त कर देता है। उसमें वह महत्त्वपूर्ण और कम महत्त्वपूर्ण का भारी भेद नहीं मानता। इसके विपरीत रेखाचित्र सूक्ष्म-पर्यवेक्षण दृष्टि से सचित वस्तु या व्यक्ति विशेष की रूपरेखा को अपनी भावनाओं के रंग में रजित कर प्रस्तुत करता है। संक्षेप में जीवनी और रेखाचित्र में यही मौलिक भेद है।

रेखाचित्र और सूचनिका—सूचनिका को भी मैं एक प्रकार का रेखाचित्र ही मानता हूँ। अन्तर केवल इतना है कि रेखाचित्र किनी वस्तु, व्यक्ति, घटना अथवा सवेदना में से किसी का भी हो सकता है किन्तु सूचनिका अधिकतर किनी घटना विशेष से ही सम्बन्धित होती है। दोनों की अभिव्यजना शैली में भी अन्तर है। रेखाचित्र में कलाकार चित्र को अपनी अनुभूतियों के रंग में रजित कर प्रस्तुत करता है। किन्तु सूचनिका में लेखक अपेक्षाकृत अधिक तटस्थ रहता है। सूचनिका में अभिव्यक्ति-सौष्ठव अधिक रहता है, लेखक की आत्माभिव्यक्ति कम। हिन्दी में सूचनिका साहित्य का विकास बहुत कम हुआ है। अतएव उसका स्वरूप स्पष्ट नहीं हो पाया है। इसलिए अन्य विधाओं से उनका भेद करना थोड़ा कठिन है। रेखाचित्र में कलाकार का लक्ष्य अधिकतर किनी वस्तु, घटना अथवा व्यक्ति आदि का ऐना चित्र प्रस्तुत करना होता है जो यथार्थ होते हुए भी उनकी आत्मानुभूति और कल्पना से अनुरजित हो। किन्तु सूचनिका लेखक का लक्ष्य यह नहीं होता। उनका उद्देश्य तटस्थ भाव से वर्तमान जीवन की घटनाओं को काव्यात्मक ढंग से प्रस्तुत करना होता है। इसके लिए वह घटना से सम्बन्धित विभिन्न शक्तियों एवं परिस्थितियों आदि की कम से कम शब्दों में अधिक से अधिक व्याख्या करता है।

रेखाचित्र और कहानी—रेखाचित्र और कहानी बहुत कुछ सदृश विधाएँ हैं। दोनों का ही आकार लघु होता है। दोनों ही किसी एक वस्तु, व्यक्ति या सवेदना को लेकर चलते हैं। दोनों में ही कम से कम शब्दों में अधिक से अधिक बात कहने की आवश्यकता रहती है। दोनों में ही कलाकार वर्णन एवं कथोपकथन आदि का आश्रय लेता है। किन्तु फिर भी दोनों के शिल्प-विधान में अन्तर होता है। दोनों के उद्देश्य में भी अन्तर होता है। कहानी का लक्ष्य अधिकतर मनोरंजन होता है। कभी-कभी उसके माध्यम से कलाकार किसी सत्य खण्ड की अभिव्यक्ति भी करता है। किन्तु रेखाचित्र के सामने यह दोनों लक्ष्य ही गौण रहते हैं। उसका प्रमुख लक्ष्य होता है—चरित्र-विशेष के बाह्य और आभ्यान्तर दोनों ही के मार्मिक एवं सवेदनशील तत्त्वों को उभारकर पाठकों के सम्मुख प्रस्तुत कर देना। किन्तु वह यह कार्य तटस्थ भाव से नहीं करता। उसके चित्रण, उसकी अनुभूतियों और मान्यताओं के रंग में रंगे रहते हैं।

कहानी और रेखाचित्र के कला-रूप में भी अन्तर है। कहानी केवल श्रव्य-काव्य है। वह केवल पढ़ी और सुनी जाती है। इसके विपरीत रेखाचित्र पाठक के मन रगमच पर स्वयं अभिनीत होने वाला दृश्य-काव्य। कहानी में या तो कहानीकार बोलता है या पात्र। किन्तु रेखाचित्र में अधिकतर कलाकार ही बोलता है। उसका बोलना एक सूत्रधार के बोलने के सदृश होता है। किन्तु कलाकार का इस प्रकार मुखरित होना वास्तव में रेखाचित्र का ही मुखरित होना है। रेखाचित्र की यह मूक-मुखरता ही उसकी सबसे प्रमुख विशेषता है। इसने इसे नाटक के समक्ष स्थान दिला दिया है।

कहानी और रेखाचित्र में अभिव्यक्ति सम्बन्धी अन्तर भी है। कहानी की अभिव्यक्ति में सरलता अधिक होती है और रेखाचित्र की अभिव्यक्ति में सरलता की मात्रा अधिक पाई जाती है। एक का प्राण उसका प्रवाह चैतन्य है जो पाठकों की जिज्ञासा को परितृप्त करता हुआ दूर तक बहा ले जाता है। इसके विपरीत हमारे का वैभव उसकी मूर्तिमत्ता है जो पाठक या दर्शक की अनुभूति को भाव-विभोर कर मुग्ध कर देती है।

इतना होते हुए भी दोनों विधाओं में बहुत घनिष्ठ सम्बन्ध है। इसी कारण कभी-कभी कहानी रेखाचित्र का रूप धारण कर लेती है और रेखाचित्र कहानी बन जाता है। महादेवीजी की कहानियाँ सस्मरणात्मक रेखाचित्र अधिक हैं, कहानियाँ कम। उदाहरण के लिए उनकी 'धीसा' नामक कहानी उद्धृत की जा सकती है।

रेखाचित्र और निबन्ध—कुछ लोग रेखाचित्र और निबन्ध में कोई मौलिक भेद नहीं स्वीकार करते। एक सज्जन ने निबन्धों की भावात्मक शैली के प्रसंग में सस्मरण और रेखाचित्र भी समेट लिये हैं।

—देखिए नागरी प्रचारिणी सभा का हीरक जयन्ती ग्रन्थ, पृष्ठ २२८

में इस मत से सहमत नहीं हूँ। मेरी दृष्टि में रेखाचित्र और निबन्ध दो

भिन्न-भिन्न साहित्यिक विधाएँ हैं। इसमें कोई सन्देह नहीं कि दोनों में कुछ साम्य भी है, किन्तु भेदों की मात्रा साम्य की अपेक्षा कहीं अधिक है। अतएव मैं दोनों को दो विभिन्न विधाएँ मानने के पक्ष में हूँ। निबन्ध और रेखाचित्र दोनों में ही कलाकार के व्यक्तित्व की गहरी छाप रहती है। दोनों ही विधाएँ जीवन और जगत् की विविध वस्तुओं के प्रति कलाकार के हृदय में अद्भुत क्रियाओं और प्रतिक्रियाओं का प्रतिबिम्बन मात्र होती हैं, किन्तु दोनों का क्षेत्र सीमित है। निबन्ध में जीवन या जगत् की किसी भी वस्तु या व्यक्ति के प्रति लेखक की निजी अनुभूतियों की प्रधानता रहती है। यह अनुभूतियाँ अधिकतर वर्णनात्मक शैली में अभिव्यक्त की जाती हैं। आत्मानुभूति की अभिव्यक्ति रेखाचित्र में भी रहती है किन्तु उसमें कलाकार उसकी अभिव्यक्ति चित्र या मूर्त्त रूप में करता है। रेखाचित्र में वर्णनात्मकता का कोई महत्त्व नहीं है। व्यक्ति या वस्तु का आश्रय निबन्ध और रेखाचित्र दोनों ही ले सकते हैं। किन्तु निबन्ध में उससे सम्बन्धित वर्णना की प्रधानता रहती है और रेखाचित्र में चित्रण की।

रेखाचित्र और सस्मरण—रेखाचित्र और सस्मरण भी बहुत मिलते-जुलते साहित्यिक रूप हैं। मैं दोनों में गहरा सम्बन्ध स्वीकार करता हूँ। किन्तु मैं दोनों को पर्यायवाची मानने के पक्ष में नहीं हूँ क्योंकि यह परस्पर एक दूसरे के अंग मात्र है, सम्पूर्ण नहीं। इसीलिए मैंने सस्मरणों का विवेचन रेखाचित्र से अलग करने का निर्णय किया है।

रेखाचित्र और आत्मकथा—रेखाचित्र और आत्मकथा भी परस्पर समान प्रतीत होते हैं। किन्तु मैं इन दोनों को भी परस्पर पर्यायवाची मानने के पक्ष में नहीं हूँ। आत्मकथा वर्णन-प्रधान होती है। वह एक प्रकार का इतिहास है, जिसकी अभिव्यक्ति लेखक तटस्थ भाव से करता है। किन्तु रेखाचित्र में लेखक तटस्थ नहीं रह सकता। उसे तो अपना चित्र अपनी अनुभूतियों और आस्थाओं के रंग में रंगना ही पड़ता है। इसीलिए मैं दोनों को स्वतन्त्र गद्य रूप मानता हूँ।

रेखाचित्र के प्रकार—हिन्दी-साहित्य के रेखाचित्रों का अध्ययन करने में हम रेखाचित्र के कई रूप और प्रकार दिखाई पड़ते हैं। संक्षेप में वे निम्नलिखित हैं—

- (१) वर्णन-प्रधान रेखाचित्र।
- (२) नस्मरणात्मक रेखाचित्र।
- (३) सवेदनामूलक रेखाचित्र।
- (४) व्यगात्मक रेखाचित्र।
- (५) रूपकात्मक रेखाचित्र।
- (६) मनोवैज्ञानिक रेखाचित्र।

वर्णन-प्रधान रेखाचित्र—हम ऊपर कह चुके हैं कि रेखाचित्र किसी एक वस्तु, व्यक्ति या सवेदना का वह गद्य-चित्र है, जिसमें कलाकार का सवेदनशील हृदय और उसकी सूक्ष्म पर्यवेक्षण दृष्टि कला के आश्रय में प्राण प्रतिष्ठा कर देती है। चित्र-विधान दो प्रकार से किया जा सकता है वस्तु-वर्णन के सहारे

और साम्य-योजना के सहारे । वर्णन-प्रधान रेखाचित्रों में चित्र-विधान अधिकतर वस्तु-वर्णन की शैली में किये जाते हैं । इस शैली का उपयोग अधिकतर ऐतिहासिक एवं पौराणिक व्यक्तियों, वस्तुओं और घटनाओं आदि के रेखाचित्र प्रस्तुत करते समय किया जाता है । इस प्रकार के रेखाचित्र कलाकार की आत्मानुभूति से अन्य रेखाचित्रों की अपेक्षा कम अनुरजित रहते हैं । इस प्रकार के रेखाचित्र विनिर्मित करते समय कलाकार अपने वर्णन द्वारा विषय सम्बन्धी अतीत की उन मूल और प्रभावपूर्ण रेखाओं को उभारने की चेष्टा करता है जो उसके चित्र को सजीव रूप प्रदान कर देती हैं । इस प्रकार के रेखाचित्र रामवृक्ष वेनीपुरी, बनारसीदास चतुर्वेदी आदि लेखकों ने अधिक तैयार किये हैं ।

संस्मरणात्मक रेखाचित्र—बहुत से रेखाचित्र संस्मरणात्मक होते हैं । इनमें किसी व्यक्ति, वस्तु या घटना का स्मृतिमूलक वर्णन प्रस्तुत किया जाता है । इस प्रकार के रेखाचित्र भी अधिकतर वस्तु-वर्णनात्मक ही होते हैं । किन्तु उनका चित्रण भी कलाकार तटस्थ भाव से नहीं कर पाता । वे उसकी अनुभूति और आस्थाओं से प्रभावित हुए बिना नहीं रहते । व्यक्तिपरक संस्मरणात्मक रेखाचित्रों के रूप में हम महादेवीजी की 'स्मृति की रेखाएँ' और 'अतीत के चलचित्र' नामक रचनाओं में संग्रहीत रेखाचित्रों को ले सकते हैं ।

घटना या वस्तुपरक संस्मरणात्मक रेखाचित्र रिपोर्टाज या सूचनिका से अधिक साम्य रखते हैं । रिपोर्टाज और इस कोटि के रेखाचित्रों में केवल यही अन्तर होता है कि रिपोर्टाज में लेखक का दृष्टिकोण ऐतिहासिक अधिक होता है साहित्यिक कम और घटनापरक संस्मरणात्मक रेखाचित्रकार इतिहासकार कम होता है, चित्रकार अधिक ।

संवेदनात्मक रेखाचित्र—बहुत से ऐसे रेखाचित्र भी लिखे गये हैं जिनमें लेखक ने किसी यथार्थ संवेदना को काल्पनिक चित्र में बाँधने का प्रयास किया है । जीवन में कलाकार अनेक संवेदनाओं से प्रभावित होता है । इनमें से कुछ संवेदनाएँ शाश्वत सत्य खण्डों के रूप में उपस्थित होती हैं और कुछ वैयक्तिक अनुभूतियों का रूप धारण कर सामने आती हैं । रेखाचित्रकार दोनों प्रकार की संवेदनाओं को केन्द्र-बिन्दु बनाकर कल्पना के सहारे शब्द-रेखाओं में भावना का रंग भरकर सामने रख देता है । इस प्रकार के रेखाचित्र राहुलजी ने अधिक लिखे हैं ।

व्यगात्मक रेखाचित्र—हिन्दी में व्यगात्मक रेखाचित्रों की रचना अपेक्षाकृत कुछ अधिक हुई है । समाज की विभिन्न रुद्धियों और पाखण्डों की मजाक उठाने के लिए व्यगात्मक रेखाचित्रों का निर्माण किया जाता है । इस कोटि के रेखाचित्रों में प्रायः दुर्बल पक्ष के विकृतांग का यथार्थ चित्रण करके उस पर कटाक्ष किया जाता है । इस कोटि के रेखाचित्रों के उदाहरण के रूप में हम कृष्णचन्द्र का 'फूल और पत्थर' शीर्षक संग्रह में संग्रहीत रेखाचित्र ले सकते हैं । इस संग्रह में ६ रेखाचित्र संग्रहीत हैं । उन रेखाचित्रों के नाम 'अखबारी ज्योतिषी', 'देशभक्त', 'हमारा स्कूल', 'जम्मन शहीद', 'मेरा दोस्त', 'मुस्कराहट', 'अखिल भारतीय हीरा' आदि हैं ।

रूपात्मक रेखाचित्र—हिन्दी में इस कोटि के रेखाचित्र भी बहुत लिखे गए हैं। इस कोटि के रेखाचित्रों में लेखक रूपक या प्रतीक आदि के माध्यम से किमी सदेश की प्रतिष्ठा करता है। इस प्रकार के रेखाचित्र का उदाहरण रामवृक्ष वेनीपुरी लिखित 'गेहूँ और गुलाब' शीर्षक संग्रह में संग्रहीत रेखाचित्र है। गेहूँ जीवन के उपयोगी पक्ष का और गुलाब जीवन के कलामय पक्ष का प्रतीक बना कर प्रयुक्त किये गये हैं। गेहूँ और गुलाब के प्रतीकों के माध्यम से कलाकार ने यह दिखाने की चेष्टा की है कि जीवन में उपयोगिता और सौन्दर्य-बोध दोनों की समान आवश्यकता रहती है। दोनों ही एक दूसरे के पूरक हैं। इस प्रकार के और भी बहुत से रेखाचित्र लिखे गए हैं।

मनोवैज्ञानिक रेखाचित्र—आजकल मनोवैज्ञानिक रेखाचित्र लिखने की भी अधिक प्रवृत्ति बढ़ रही है। हिन्दी में इस कोटि के अनेक रेखाचित्र रचे गए हैं। इनमें कलाकार मानव-मन के विविध रहस्यों का उद्घाटन करता है। इस कोटि के रेखाचित्र लिखने वालों में पद्मसिंह शर्मा, श्रीराम शर्मा, महादेवी वर्मा, सुरेन्द्रनाथ दीक्षित आदि के नाम उल्लेखनीय हैं।

रेखाचित्रों का संक्षिप्त ऐतिहासिक विकास-क्रम—हिन्दी में रेखाचित्र लिखने की परम्परा का अच्छा विकास हो रहा है। इस दिशा में बहुत से कलाकार प्रयत्न-शील हैं। उनमें से प्रमुख कलाकारों का विवरण इस प्रकार है—

पद्मसिंह शर्मा—विहारी का तुलनात्मक अध्ययन प्रस्तुत करने वाले पद्मसिंह शर्मा रेखाचित्र विधा के जनक कहे जाते हैं। इनके रेखाचित्र पद्यराग में संग्रहीत हैं। इनके रेखाचित्रों में यद्यपि कला का वह रूप नहीं दिखाई पड़ता जो आज के रेखाचित्रों में मिलता है, किन्तु यह कहने में कोई सकोच नहीं है कि उन्होंने जो शिलान्यास किया था आज के कलाकारों ने उसी पर रेखाचित्र का भव्य भवन खड़ा करने का प्रयास किया है।

श्रीराम शर्मा—श्रीराम शर्मा भी हिन्दी के एक प्रतिष्ठा-प्राप्त पुराने लेखक हैं। इन्होंने उस समय रेखाचित्र विधा को अपनाने की चेष्टा की थी, जब कि हिन्दी साहित्य के अधिकांश लेखक इस विधा के नाम से भी परिचित नहीं थे। इनके रेखाचित्र 'बोलती प्रतिमा' के नाम से प्रकाशित हुए हैं।

वनारसीदास चतुर्वेदी—संस्मरण और रेखाचित्र क्षेत्र में वनारसीदास चतुर्वेदी का नाम सदैव स्मरणीय रहेगा। इन्होंने इस दिशा में अकेले जो कार्य किया है वह दम कलाकार भी नहीं कर सकते। इनके रेखाचित्र 'रेखाचित्र और संस्मरण' शीर्षक से प्रकाशित हुए हैं।

प्रकाशचन्द्र गुप्त—आधुनिक साहित्यकारों में प्रकाशचन्द्र गुप्त का नाम भी प्रसिद्ध हो चला है। इन्होंने बहुत से संस्मरण और रेखाचित्र लिखे हैं। वे 'पुरानी स्मृतियाँ और नए स्कँच तथा रेखाचित्र' नामक संग्रह में पाये जाते हैं।

रामवृक्ष शर्मा वेनीपुरी—प्रतीकात्मक और रूपात्मक रेखाचित्र लिखने वालों में आपका नाम अग्रगण्य है। इनके रेखाचित्रों के कई संग्रह प्रकाशित हो चुके

हैं। इन सग्रहों में 'माटी की मूर्तें', 'लाल तारा', 'गेहूँ और गुलाब' के नाम विशेष उल्लेखनीय हैं।

कन्हैयालाल मिश्र प्रभाकर—यद्यपि इन्होंने ज्ञानोदय के संस्मरण अंक में लिखित अपने एक लेख में यह दावा किया है कि वे हिन्दी के प्रथम संस्मरण और रेखाचित्र-लेखक हैं, किन्तु यह कथन अर्थवादात्मक अधिक प्रतीत होता है। इतना सत्य है कि इन दोनों दिशाओं में आपने स्थापनीय कार्य किया है। इनके रेखाचित्र अधिकतर 'भूले हुए चेहरे' नामक सग्रह में संग्रहीत हैं। समय-समय पर पत्र-पत्रिकाओं में इनके रेखाचित्र प्रकाशित होते रहते हैं।

निरालाजी—हिन्दी के महाकवि निराला ने भी कुछ सुन्दर रेखाचित्र लिखे हैं। उनके रेखाचित्रों में कला और भावना की मात्रा बहुत अधिक है। उनके 'चतुरी चमार' और 'कुल्ली भट्ट' नामक रेखाचित्र बहुत प्रसिद्ध हैं।

महादेवी वर्मा—हिन्दी की भावुक कवयित्री ने कुछ सुन्दर रेखाचित्र भी लिखे हैं जो संस्मरणात्मक कहानियों का आनन्द देते हैं। इनके रेखाचित्र 'अतीत के चलचित्र', 'स्मृति की रेखाएँ' और 'शृङ्खला की कड़ियाँ' नामक सग्रहों में संग्रहीत हैं।

देवेन्द्र सत्यार्थी—वर्तमान हिन्दी रेखाचित्रकारों में देवेन्द्र सत्यार्थी का नाम उल्लेखनीय है। उन्होंने बड़े ही सजीव रेखाचित्र लिखे हैं। इनका 'रेखाएँ बोल उठी' शीर्षक रेखाचित्रों का सग्रह विशेष प्रसिद्ध है।

हर्षदेव मालवीय—व्यगात्मक रेखाचित्र लिखने वालों में हर्षदेव मालवीय का नाम भी प्रसिद्ध है। इनके 'पुराने' तथा 'पोगल गुरु' नामक रेखाचित्र सग्रहों की अच्छी ख्याति है।

राहुल सांकृत्यायन—समस्या रेखाचित्र लिखने वालों में इनका नाम अग्रगण्य है। यह किसी न किसी समस्या को लेकर रेखाचित्र खींच देते हैं। इनके रेखाचित्र पत्र-पत्रिकाओं में अधिक छपते रहते हैं।

कुछ अन्य रेखाचित्रकार—उपर्युक्त रेखाचित्रकारों के अतिरिक्त कुछ अन्य कलाकारों ने भी इस विधा के विकास में अच्छा योग दिया है। इन कलाकारों में उपेन्द्रनाथ अक्षक, उदयशंकर भट्ट, विष्णु प्रभाकर, महावीर अधिकारी, सुरेन्द्रनाथ दीक्षित, फणीन्द्रनाथ रेणु, महताब अली, प्रो० कपिल के नाम विशेष उल्लेखनीय हैं।

संस्मरण

संस्मरण भी साहित्य का एक आकर्षक स्वरूप है। हिन्दी की प्राचीन कविता में संस्मरण की अभिव्यक्ति स्मरण अलंकार के रूप में पाई जाती है। आज के साहित्य में संस्मरण ने एक विशिष्ट साहित्यिक विधा का रूप धारण कर लिया है। उसकी अपनी अलग शास्त्रीय विशेषताएँ हैं।

भावुक कलाकार जब अतीत की अनन्त स्मृतियों में से कुछ रमणीय अनुभूतियों को अपनी कोमल कल्पना से अनुरजित कर व्यजनामूलक सकेत शैली में अपने व्यक्तित्व की विशेषताओं से विशिष्ट कर रोचक ढंग से यथार्थ रूप में व्यक्त कर देता है, तब उसे संस्मरण कहते हैं।

संस्मरण और रेखाचित्र समकक्ष विधाएँ हैं। दोनों के कलाकार अतीत का सम्बन्ध वर्तमान से वर्तमान का गठबन्धन भविष्य से इस प्रकार करने का प्रयास करते हैं कि वस्तु, व्यक्ति या घटना का यथार्थ रूप निकल आवे और भावना तथा कल्पनामूलक रोचकता भी बनी रहे। साथ ही साध लेखक की व्यक्तिगत रुचियाँ भी उभर आवें। इस साम्य के होते हुए भी दोनों में भेद है। रेखाचित्र चारित्रिक चित्र होता है, संस्मरण केवल चित्र मात्र न होकर चरित्र का दर्पण भी होता है। उसमें कलाकार रेखाचित्रकार की भाँति कुछ प्रमुख रेखाओं को ही नहीं उभारना चरन् सम्पूर्ण परिस्थिति का विम्ब-प्रतिविम्ब भाव से वर्णन करता है।

संस्मरण और जीवनी में भी बड़ा साम्य है। दोनों ही अतीत जीवन को यथार्थ रूप में चित्रित करने का प्रयास करते हैं। किन्तु दोनों की चित्रण-कला में भेद होता है। संस्मरण लेखक साहित्यकार पहले होता है, इतिहासकार बाद में। इसके विपरीत जीवनीकार इतिहासकार पहले और साहित्यकार बाद में। एक में कलाकार के व्यक्तित्व के भावमय चित्रों की प्रधानता होती है दूसरे में तटस्थ वर्णनों की। यही दोनों में मौलिक अन्तर है।

संस्मरण और निबन्ध में भी भेद है। निबन्ध को में लेखक की वस्तु, व्यक्ति, घटना आदि किसी एक वस्तु में सम्बन्धित बौद्धिक क्रियाओं और प्रतिक्रियाओं का सक्षिप्त व्यवस्थित रूप मानता है। इसके विपरीत संस्मरण जीवन की किसी अतीत घटना, व्यक्ति या वस्तु के प्रति लेखक की भावात्मक प्रतिक्रिया का प्रकाशन होता है। निबन्ध और संस्मरण में यही मौलिक भेद है।

संस्मरण और कहानी में भी परस्पर बड़ा साम्य दिखाई पड़ता है। किन्तु यह दोनों भी एक दूसरे से बहुत कुछ भिन्न हैं। कहानी एक निश्चित वैधानिक

संगठन का अनुसरण करती है। सस्मरण इस प्रकार के नियन्त्रण से मुक्त रहता है। सस्मरण की अपेक्षा कहानी का स्वरूप अधिक व्यापक होता है। कहानी अनेक प्रकार की हो सकती है। उन प्रकारों में एक वर्ग सस्मरणात्मक कहानियों का भी है। इससे प्रकट है कि कहानी और सस्मरण समान नहीं कहे जा सकते।

हिन्दी का सस्मरण साहित्य

हिन्दी में एक विस्तृत सस्मरण साहित्य प्राप्त है। सस्मरण लिखने का प्रवर्तन द्विवेदी-युग में ही हो गया था। द्विवेदीजी की प्रेरणा से 'सरस्वती' में बहुत से सस्मरणात्मक जीवन-परिचय प्रकाशित हुए थे। इन जीवन-परिचयों में लेखकों की आत्मानुभूति की प्रधानता रहती थी। वे कोरे जीवन वृत्त मात्र न थे। इसीलिए उन्हें जीवनी न कहकर सस्मरण कहना अधिक उपयुक्त प्रतीत होता है। द्विवेदीजी के युग के बाद सस्मरण साहित्य का स्वतन्त्र विकास होने लगा। उस विकास-क्रम का संक्षिप्त विवरण इस प्रकार है—

सत्यदेव परिव्राजक—हिन्दी के सस्मरण साहित्य सृष्टाओं में आपका नाम सर्वप्रथम लिया जाता है। १९०५ के आस-पास आपने अमरीका की यात्रा की थी। उस यात्रा से सम्बन्धित सस्मरणों का आपने सजीव वर्णन किया है। आपके सस्मरण भाव तथा प्रभाव दोनों से परिपूर्ण हैं।

हेमचन्द्र जोशी—सत्यदेव परिव्राजक के सदृश हेमचन्द्र जोशी ने भी फ्रांस की यात्रा की थी और उस यात्रा से सम्बन्धित सस्मरणों को शब्द-शृङ्खलाओं में बाँधने का प्रयास किया था। इनके सस्मरणों में परिव्राजक के सस्मरणों की अपेक्षा साहित्यिकता अधिक है। यह सस्मरण 'फ्रांस यात्रा और सस्मरण' के नाम से प्रकाशित हुए हैं। इनके अतिरिक्त आप अब भी सस्मरण लिखते रहते हैं जो विविध पत्र-पत्रिकाओं में प्रकाशित भी होते रहते हैं।

श्री नारायण चतुर्वेदी—पुराने सस्मरण-लेखकों में आपका नाम भी उल्लेखनीय है। आपके सस्मरण 'लखनऊ से देहरादून तक की यात्रा' शीर्षक से प्रकाशित हुए हैं। आपके सस्मरणों में साहित्यिकता की मात्रा कम और विनोद की मात्रा अधिक है।

बनारसीदास चतुर्वेदी—सिद्धहस्त सस्मरण-लेखक पण्डित बनारसीदास चतुर्वेदी ने सैकड़ों सस्मरण लिखे हैं जो समय-समय पर पत्र-पत्रिकाओं में प्रकाशित होते रहते हैं। इन्होंने सस्मरण लेखन-कला को बहुत आगे बढ़ाया है।

पद्मसिंह शर्मा—बिहारी सतसई का तुलनात्मक अध्ययन करने वाले शुक्ल-युग के साहित्य-महारथी श्री पद्मसिंह शर्मा ने बहुत से सस्मरण लिखे थे। इनके सस्मरणों में इनके व्यक्तित्व की नोक-भोक झँका करती है।

श्रीराम शर्मा—सस्मरण लिखने वालों में आपका स्थान भी महत्त्वपूर्ण है। आपके सस्मरण अधिकतर शिकार सम्बन्धी हैं। इनके सस्मरणों में व्यक्तिगत अनुभवों की पुट होने के कारण एक विचित्र यथार्थताजनित रोचकता आ गई है।

राजेन्द्रलाल हाण्डा—वर्तमान युग के संस्मरण लेखको मे आपका नाम भी प्रचलित हो चला है। इनके संस्मरण 'दिल्ली मे १० वर्ष' शीर्षक संग्रह मे प्रकाशित हो चुके हैं।

श्रीनिधि विद्यालकार—नए संस्मरण लेखको मे आपका नाम भी गण्य है। आपके संस्मरण 'शिवालक की घाटियो मे शीर्षक से प्रकाशित हो चुके हैं। यह संस्मरण प्रकृति के सज्जिल्लट चित्रणो से समन्वित होने के कारण बहुत सुन्दर और आकर्षक हो गए है। चित्रात्मकता इनके संस्मरणो की प्रमुख विशेषता है।

राधिकारमणप्रसादसिंह—आपने बहुत से संस्मरण लिखे हैं। यह कई संग्रहो मे प्रकाशित हुए हैं। कुछ प्रसिद्ध संग्रहो के नाम हैं—'नारी क्या एक पहेली', 'पूरव और पच्छिम', 'हवेली और भोपडी', 'देव और दानव', 'वे और हम'। यह संस्मरण एक विशिष्ट कोटि के है। इनमे वर्णानो और चित्रणो की सापेक्षिक शैलियो का उपयोग किया गया है।

अयोध्याप्रसाद गोयलीय—आपके संस्मरणो के भी कई संग्रह प्रकाशित हो चुके हैं। इनमें 'जैन जागरण के अग्रदूत' संग्रह बहुत प्रसिद्ध है। इनके संग्रह जीवनी-परक अधिक प्रतीत होते है।

हिन्दी में डायरी लेखन-कला

हिन्दी साहित्य में पाश्चात्यो के अनुकरण पर डायरी लेखन-विधा का भी विकास हो रहा है। इसे हम साहित्य का शुद्ध स्वरूप नहीं मान सकते। किन्तु फिर भी इसे साहित्य से बहिष्कृत भी नहीं किया जा सकता। मैं इसे अर्द्ध-साहित्यिक गद्य-रूप मानने के पक्ष में हूँ।

डायरी लेखक अपने जीवन या जीवन के किसी महत्वपूर्ण प्रसंग को लेकर डायरी लिखता है। डायरी लेखन में वह यथार्थ घटनाओं को इस प्रकार संक्षेप में व्यक्त करता है कि सारी बात भी स्पष्ट हो जाय और विस्तार भी न हो। वास्तव में व्यञ्जना, व्यंग और वर्णन सजीवता ही डायरी लेखन-कला के प्राणभूत तत्त्व हैं। डायरी लेखक घटना वर्णन के साथ-साथ आत्म-विश्लेषण सम्बन्धी उन परिस्थितियों को भी चित्रित करता चलता है, जिससे उसका व्यक्तित्व मुखरित हो उठता है। साहित्यिक डायरी और ऐतिहासिक डायरी में अन्तर है। एक में लेखक का व्यक्तित्व भाँका करता है। दूसरे में केवल घटनाओं की यथार्थता भर प्रतिबिम्बित मिलती है। लेखक के व्यक्तित्व की सजीवता से पुलकित होने के कारण ही साहित्यिक डायरी रोचक, भाव और प्रभावपूर्ण प्रतीत होती है।

हिन्दी का डायरी साहित्य

हिन्दी की डायरी लेखन-कला का प्रारम्भ १९३० के आस-पास माना जाता है और नरदेव शास्त्री वेदतीर्थ इसके प्रथम लेखक बताये जाते हैं। इससे भी पहले टाल्सटाय की डायरी का हिन्दी अनुवाद प्रकाशित हो चुका था। हमारी अपनी धारणा यह है कि हिन्दी लेखकों को डायरी लिखने की प्रेरणा उसी अनुवाद से मिली थी। हिन्दी के प्रसिद्ध डायरी साहित्य का विवरण इस प्रकार है—

नरदेव शास्त्री वेदतीर्थ—आप पहले हिन्दी विद्वान् हैं जिन्होंने हिन्दी में मौलिक डायरी लिखने का शिलान्यास किया था। इनकी डायरी का प्रकाशन 'नरदेव शास्त्री वेदतीर्थ की जेल डायरी' के नाम से हुआ है। इसमें घटनाओं का वर्णन ऐसी अद्भुत भावुकता की पुट देकर किया गया है कि वे सजीव हो उठी हैं। उनकी सजीवता ही उनके आकर्षण का प्रमुख कारण है।

घनश्यामदास बिड़ला—घनश्यामदास बिड़ला लक्ष्मीपति होते हुए भी सरस्वती के प्रति भी श्रद्धा रखते हैं। १९३१ की गोलमेज कान्फ्रेंस का वर्णन आपने 'डायरी के कुछ पन्ने' नाम से किया है। इनकी डायरी की प्रमुख विशेषता यह है कि अधिक से अधिक घटनाओं का कम से कम शब्दों में चित्रात्मक वर्णन प्रस्तुत किया गया है।

इन वर्णनों को पढ़कर ऐसा लगता है कि मानो पाठक गोलमेज़ कान्फ़ेंस का चलचित्र देख रहा हो।

रावी—हिन्दी के वर्तमान लेखकों में रावी का नाम अब प्रसिद्ध हो चला है। आपने कविताओं के अतिरिक्त डायरियाँ भी लिखी हैं। इनके द्वारा लिखी गई 'बुकसेलर की डायरी' बड़ी रोचक रचना है। एक व्यक्ति के जीवन के उत्थान-पतन की इससे अधिक रोचक कहानी इससे कम शब्दों में शायद ही कोई लेखक कह सका हो।

महादेव देसाई—आप उच्च कोटि के गुजराती लेखक थे और थे महात्मा गांधी के परम भक्त। आपने महात्मा गांधी को दृष्टि में रखते हुए अपने जीवन की डायरी लिखी है। उस डायरी के कुछ महत्त्वपूर्ण और रोचक पृष्ठ हिन्दी में अनुवादित भी किये गए हैं।

मुशीला नायर—गांधीजी के भक्तों में आपका भी विशिष्ट स्थान है। उनके प्रति इनकी अनन्य भक्ति थी। आपने 'गांधीजी की कारावास-कथा' लिखकर डायरी साहित्य के विकास में योग दिया है। इस रचना से गांधीजी के प्रति उनकी जो अनन्य भक्ति थी, उसकी मार्मिक अभिव्यक्ति होती है।

सज्जनसिंह—सज्जनसिंह ने लड़ाख की यात्रा की थी। आपने उस यात्रा के वर्णन डायरी के रूप में प्रस्तुत किए हैं। उस डायरी का नाम है—'लड़ाख यात्रा की डायरी'। इसमें लेखक के मोठे और तीखे यात्रा सम्बन्धी अनुभवों का अच्छा वर्णन किया गया है।

आचार्य विनोबा भावे को लेकर लिखी गई डायरियाँ—विनोबाजी जो एक महान् भूदान-यज्ञ कर रहे हैं, उसमें बहुत से लोग उनके सहयोगी हैं। उनके इन सहयोगियों ने उनके इस यज्ञ से सम्बन्धी सस्मरणों को डायरी के रूप में लिखने का प्रयास किया है। इस प्रकार का प्रयास करने वालों में निर्मला देशपाण्डे और दामोदरदास मूँदड़ा के नाम विशेष उल्लेखनीय हैं। निर्मलाजी की डायरी का नाम है—'सर्वोदय पद-यात्रा'; और मूँदड़ाजी की रचना का शीर्षक है—'विनोबा के साथ'। यह दोनों ही रचनाएँ साहित्यिक और ऐतिहासिक दोनों प्रकार का महत्त्व रखती हैं।

ऐलेन फ़ैम्पवेल लिखित 'भारत-विभाजन की कहानी' का हिन्दी अनुवाद—ऐलेन साहब ने भारत विभाजन की कहानी की रचना डायरी के रूप में की है। यह रचना इतनी लोकप्रिय हुई कि इसका हिन्दी अनुवाद भी शीघ्र ही प्रकाशित हो गया।

इलाचन्द्र जोशी—डायरी को अधिक साहित्यिक रूप प्रदान करने का श्रेय इलाचन्द्र जोशी को है। आपकी 'मेरी डायरी के नीरस पृष्ठ' बड़ी ही गरस रचना है।

कुछ अन्य कलाकार—कन्हैयालाल प्रभाकर, धर्मवीर भारती, जगदीश गुप्त आदि भी डायरी लेखन-कला के विकास में योगदान दे रहे हैं।

इण्टरव्यू

अंग्रेजी साहित्य में इण्टरव्यू नामक साहित्य-विधा का भी अच्छा विकास हुआ है। इण्टरव्यू उस रचना को कहते हैं जिसमें लेखक किसी व्यक्ति विशेष से प्रथम भेंट में अनुभव होने वाली उसके सम्बन्ध में अपनी क्रियाओं और प्रतिक्रियाओं को अपनी पूर्व-धारणाओं और आस्थाओं एवं रूचियों से रजित कर सरस भावपूर्ण ढंग से व्यञ्जना-प्रधान शैली में बँधे हुए शब्दों में व्यक्त करता है। यह भी एक प्रकार का सस्मरण रूप है। सस्मरण और इण्टरव्यू में अन्तर केवल इतना है कि सस्मरण व्यक्ति, वस्तु और घटना सबका होता है। उससे लेखक का व्यक्तिगत सम्बन्ध चाहे स्थापित हुआ हो या नहीं हुआ हो। किन्तु इण्टरव्यू केवल किसी व्यक्ति का ही चित्रण करता है। इण्टरव्यू के लिए यह भी आवश्यक है कि लेखक का अभीप्सित व्यक्ति से सम्पर्क भी स्थापित हुआ हो, और उससे उसकी बातचीत भी हुई हो।

हिन्दी का इण्टरव्यू साहित्य

हिन्दी में इण्टरव्यू साहित्य बहुत कम लिखा गया है। प्रयत्न करने पर भी केवल दो-चार इण्टरव्यू लेखकों के नामों से अधिक के नाम नहीं गिनाए जा सकते। कुछ प्रसिद्ध इण्टरव्यू लेखक इस प्रकार हैं—

पर्सासिंह शर्मा 'कमलेश'—आज के उदीयमान साहित्यकार कमलेशजी वास्तव में हिन्दी के सफल इण्टरव्यू लेखक हैं। आपके इण्टरव्यू 'मैं इनसे मिला' शीर्षक संग्रह के अभिधान से दो भागों में प्रकाशित हुए हैं। इनमें लेखक ने २२ प्रसिद्ध साहित्यकारों से प्राप्त की भेटों का बड़ा भावात्मक, यथार्थ और प्रभावपूर्ण वर्णन किया है।

राजेन्द्र यादव—आपने रशियन कथाकार चेखव से भेंट की थी। उस भेंट का इन्होंने बड़ा रोचक और भावपूर्ण वर्णन किया है।

अन्य इण्टरव्यू लेखक—इन दोनों कलाकारों के अतिरिक्त हिन्दी के कुछ और कलाकार भी इस दिशा में प्रवृत्त हो रहे हैं। इन कलाकारों में डॉ० रामचरण महेन्द्र, शिवदानसिंह चौहान, लक्ष्मीनारायण शर्मा आदि के नाम विशेष उल्लेखनीय हैं।

जीवनी-साहित्य

साहित्यिक विधाओं के अन्तर्गत जीवनीयों का भी एक महत्त्वपूर्ण स्थान है। पाश्चात्य विद्वान् लिटन स्ट्रैची ने इसे 'लेखन-कला का सबसे सुकोमल और सहानु-भूतिपूर्ण स्वरूप' कहा है। साहित्य की यह विधा बहुत अर्वाचीन मानी जाती है किन्तु बात ऐसी नहीं है। हमारी समझ में यह काफी प्राचीन विधा है। हाँ, इतना अवश्य है कि उसका गठबन्धन साहित्यिकता में आधुनिक युग में ही हुआ है। इस साहित्यिक विधा के शास्त्रीय पक्ष का विवेचन अभी तक हिन्दी में नहीं के बराबर मिलता है। पाश्चात्य विद्वानों ने अवश्य इसके स्वरूप को स्पष्ट करने का प्रयास किया है। यहाँ पर हम कुछ प्रसिद्ध पाश्चात्य विद्वानों द्वारा दी गई पारिभाषिक व्याख्याओं का उल्लेख करेंगे।

जान्सन द्वारा दी गई जीवनी की परिभाषा—जान्सन ने जीवनी विधा के शास्त्रीय पक्ष पर एक महत्त्वपूर्ण लेख लिखा है। उस लेख में उन्होंने इसके स्वरूप को इस प्रकार स्पष्ट किया है—“जीवनीकार का लक्ष्य जीवन की उन घटनाओं और क्रिया-कलापों का रजक वर्णन करना होता है, जो व्यक्ति विशेष की बड़ी से बड़ी महानता से लेकर छोटी से छोटी घरेलू बातों तक से सम्बन्धित होती है।” जान्सन की यह परिभाषा बहुत पुरानी है और आज की साहित्यिक जीवनी विधा के वास्तविक स्वरूप को स्पष्ट करने में अममर्थ-सी प्रतीत होती है।

शिप्ले साहब द्वारा जीवनी का स्वरूप-विवेचन—शिप्ले साहब ने अपने प्रसिद्ध ग्रन्थ 'टैकिनकल टर्म्स ऑफ़ वर्ल्ड लिटरेचर' नामक ग्रन्थ में जीवनी के स्वरूप को भी स्पष्ट किया है। उन्होंने लिखा है कि “जीवनी किसी व्यक्ति विशेष की जीवन-घटनाओं का विवरण है। अपने आदर्श रूप में वह प्रयत्नपूर्वक लिखा गया इतिहास है, जिसमें व्यक्ति-विशेष के सम्पूर्ण जीवन या उसके किन्हीं अंश से सम्बन्धित बातों का विवरण मिलता है। यह आवश्यकताएँ उसे एक साहित्यिक विधा का रूप प्रदान करती हैं।”

शिप्ले साहब की उपर्युक्त परिभाषा भी कुछ अस्पष्ट-सी ही प्रतीत होती है।

वाइवियन डी० सोला नामक विद्वान् द्वारा जीवनी का स्वरूप-स्पष्टीकरण—इस विद्वान् ने अपने प्रसिद्ध ग्रन्थ इंगलिश बायग्राफीज इन नेविटीन्स मेन्चुरी नामक संग्रह की भूमिका में जीवनी का स्वरूप इस प्रकार स्पष्ट किया है—“इतिहास की दृष्टि में जीवनी आलोचनात्मक, प्रज्ञातटन्त्र उत्सुकता, विवरणों के प्रौचित्यपूर्ण

विश्लेषण और चयन पर बल देती है, साहित्य की दृष्टि से इसमें अवयव सम्बन्धों एकसूत्रता रहती है। इसमें सहृदयों की सौन्दर्यात्मक वृत्ति की परितुष्टिकारिणी विशेषता भी पाई जाती है। इतिहास और साहित्य के अतिरिक्त जीवनी व्यक्ति-विशेष का अध्ययन भी है। इस दृष्टि से उसे अनौपचारिक होना चाहिए। उसकी अभिव्यक्ति इस ढंग से की जानी चाहिए कि उससे यह प्रतीत हो कि लेखक का उस व्यक्ति विशेष से जिसकी जीवनी वह लिख रहा है घनिष्ठ सम्बन्ध रहा है, उससे वह बहुत बेतकल्लुफ है। उसकी इस बेतकल्लुफी की अभिव्यक्ति जीवनी में अवश्य होनी चाहिए। यह बात दूसरी है कि बेतकल्लुफी की मात्रा के सम्बन्ध में विद्वानों में मतभेद हो किन्तु इस सम्बन्ध में कोई मतभेद नहीं है कि जीवनी की अभिव्यक्ति बहुत स्वाभाविक और सहज गति से अथवा बेतकल्लुफी से की जानी चाहिए।”

अपना दृष्टिकोण—उपर्युक्त व्याख्या में जीवनी को तीन तत्त्वों की त्रिवेणी ध्वनित किया गया है। एक ओर तो वह इतिहास होती है और दूसरी ओर साहित्यिकता से अनुप्राणित रहती है और तीसरी ओर वह व्यक्ति विशेष का तटस्थ पर बेतकल्लुफीपूर्ण अध्ययन प्रस्तुत करती है। वास्तव में है भी यही। जीवनी साहित्यिक विधा होते हुए भी व्यक्ति विशेष की जीवन-गाथा का ऐतिहासिक अध्ययन होती है। अधिक स्पष्ट शब्दों में कहना चाहे तो कहेंगे कि जीवन-कथा वह साहित्यिक विधा है जिसमें भावुक कलाकार किसी व्यक्ति के सम्पूर्ण जीवन या उसके जीवन के किसी भाग का वर्णन परम सुपरिचित ढंग से इस प्रकार व्यवत करता है कि उस व्यक्ति की सच्ची जीवन-गाथा के साथ-साथ कलाकार का हृदय भी मुखरित हो उठता है। ऐतिहासिक विवरण साहित्यिक जीवनी का रूप तभी धारण करते हैं, जब ऐतिहासिक तथ्य लेखक की वैयक्तिक श्रद्धा या सहानुभूति से अनुप्राणित हो जाते हैं।

जीवनी और सस्मरण में अन्तर—जीवनी और सस्मरण में, प्रत्यक्ष देखने में ऐसा लगता है कि कोई भेद नहीं है। किन्तु बात ऐसी नहीं है। यह दोनों ही स्वतन्त्र साहित्यिक विधाएँ हैं और दोनों में कुछ मौलिक अन्तर है। पहली बात तो यह है कि जीवनीकार का लक्ष्य व्यक्ति-विशेष के जीवन की प्रमुख घटनाओं और परिस्थितियों आदि का सही और व्यवस्थित चित्र प्रस्तुत करना होता है किन्तु सस्मरण में लेखक केवल उन बातों का ही चित्रण करता है जिनसे वह स्वयं प्रभावित होता है। जीवनी लेखक के लिए यह आवश्यक नहीं होता कि वह जिस व्यक्ति की जीवनी लिख रहा है, उससे व्यक्तिगत रूप से बहुत अधिक परिचित ही हो। कभी-कभी वह महापुरुषों की जीवनियाँ श्रद्धाभाव से प्रेरित होकर प्राचीन उपलब्ध विवरणों के आधार पर भी लिख डालता है। किन्तु सस्मरण के लिए यह नितान्त आवश्यक होता है कि लेखक ने उस व्यक्ति या वस्तु का साक्षात्कार प्राप्त किया हो, जिसका सस्मरण वह लिख रहा है।

जीवनी और रेखाचित्र—जीवनी रेखाचित्र से भी भिन्न है। रेखाचित्र में लेखक व्यक्ति, वस्तु, घटना आदि किसी का भी एक कल्पनारजित चित्र स्तुत,

करता है किन्तु जीवनी में लेखक को केवल व्यक्ति विशेष की जीवन-गाथा पर ही अपना मन केन्द्रित करना पड़ता है। जीवनी के विवरणों के प्रसंग में वह श्रद्धा और सहानुभूति से तो काम ले सकता है। किन्तु कल्पना का उपयोग अधिक वाछनीय नहीं समझा जाता। इसी अन्तर के कारण जीवनी और रेखाचित्र दो भिन्न विधाएँ मानी जाती हैं।

90/10 हिन्दी का जीवनी-साहित्य और उसके विविध प्रकार

हिन्दी में अब एक विस्तृत जीवनी-साहित्य उपलब्ध है। खेद है कि किसी भी विद्वान् ने इसका व्यवस्थित, अनुसन्धानात्मक और वैज्ञानिक विवेचन नहीं किया है। यहाँ पर मैं प्रकृति-भेद के आधार पर जीवनीयों के विविध प्रकारों और उनके उदाहरणों का उल्लेख कर रहा हूँ। मेरी समझ में हिन्दी की सम्पूर्ण जीवनीयों निम्न-लिखित प्रकारों में वर्गीकृत की जा सकती हैं—

(१) मध्यकाल की वे आदर्शात्मक जीवनीयों, जिनमें लेखक, एक विशेष आदर्शात्मक ढर्रे पर सन्तो, महात्माओं आदि महापुरुषों की जीवनी का वर्णन करता रहा है—हिन्दी के मध्यकालीन साहित्य में हमें इस प्रकार की बहुत सी जीवनीयों मिलती हैं। चौरासी ब्रह्मचर की वार्त्ता, दो मौ वावन ब्रह्मचर की वार्त्ता, भूल गोसाईं चरित्, कबीर परिचयी आदि सैकड़ों जीवनीयों प्राप्त हैं। इनमें सन्तो, महात्माओं अथवा महापुरुषों की जीवन-घटनाओं का बड़ी श्रद्धा के साथ श्रितिरजनापूर्ण, अलौकिक वर्णन प्रस्तुत किये गये हैं। इस प्रकार की जीवनीयों लिखते समय लेखक कभी-कभी श्रद्धा-भावना से इतना अधिक अभिभूत हो जाता है कि उसे अपने आराध्य के महत्त्व को व्यक्त करने के लिए उनके जीवन की यथार्थ घटनाओं पर अलौकिकता की पन्नी चढ़ानी पड़ जाती है, जिससे कि वह सच्ची जीवनी न रहकर एक प्रकार की विशेष ढर्रे पर लिखी गई कल्पित जीवनी भर रह जाती है। अपनी इन्हीं दुर्बलताओं के कारण ये जीवनीयों आज की साहित्यिक जीवनीयों से अलग समझी जाती हैं।

(२) उपदेश-प्रधान जीवनीयों—जीवनीयों की यह कोटि भी आदर्शात्मक कोटि है। इस प्रकार की जीवनीयों में लेखक अधिकतर उन महापुरुषों की जीवन-गाथा प्रस्तुत करता है जिनका चरित्र आदर्श रूप होने के कारण समाज के लिए उपदेश रूप होता है। हिन्दी में इस प्रकार की जीवनीयों की अधिकता है। उदाहरण के लिए हम आनन्दप्रकाश जैन लिखित 'महात्मा गान्धी', 'पण्डित जवाहरलाल नेहरू', 'डॉ० राजेन्द्रप्रसाद', डॉ० राधाकृष्णन्', 'लोकमान्य तिलक', 'राजगोपालाचार्य तथा सुखदेव लिखित', 'लोकमान्य तिलक', 'लाला लाजपत राय', 'श्री अरविन्द', हरिराम रामचन्द्र दिवेकर लिखित 'सन्त तुकाराम', भीमराव गोपाल देशपाण्डे लिखित 'लोकमान्य तिलक' आदि जीवनीयों ने नकते हैं।

(३) घनिष्ठ परिचितों और सम्बन्धियों द्वारा लिखी गई जीवन-कथाएँ—बहुत सी जीवन-कथाएँ ऐसी होती हैं, जो व्यक्ति विशेष ने पूर्ण परिचित या घनिष्ठ सम्बन्ध रखने वाले व्यक्तियों द्वारा लिखी जाती हैं। अधिक परिचित व्यक्ति द्वारा

लिखी गई जीवन-कथाओं में या तो श्रद्धा-भावना की अतिरेकता रहती है या फिर यथार्थ चित्रण का प्राधान्य। यदि, जिस व्यक्ति की जीवनी लिखी गई है, वह व्यक्ति श्रद्धा का पात्र रहा है तो लेखक उसकी उन्ही बातों का चित्रण करेगा जो उसके चरित्र की उदात्तता को उजागर करती है और यदि वह व्यक्ति जिसकी जीवनी लिखी गई है, लेखक का सुपरिचित मित्र आदि है, तो फिर वह उसकी सबलताओं और दुर्बलताओं का सहानुभूतिपूर्ण चित्र प्रस्तुत करेगा। इनके अतिरिक्त इस प्रकार की जीवनीयों का एक स्वरूप और हो सकता है, वह है लेखक का जीवनी में प्रतिपाद्य व्यक्ति के प्रति अधिक श्रद्धा और सहानुभूति से विरहित रूप। ऐसी अवस्था में लेखक उस व्यक्ति विशेष की, जिसकी वह जीवनी लिख रहा है, दुर्बलताओं आदि पर ही अपनी दृष्टि रखता है। किन्तु अन्तिम दो कोटि की जीवनीयाँ बहुत कम मिलती हैं। अधिकतर श्रद्धा प्रधान जीवनीयाँ ही दिखाई पड़ती हैं। हिन्दी में इस कोटि की जीवनीयों का सुन्दर उदाहरण इन्द्र विद्यावाचस्पति लिखित 'मेरे पिता' है।

(४) साधारण-जन सम्बन्धी जीवनीयाँ—अधिकतर लोगों की प्रवृत्ति महापुरुषों की जीवनीयाँ लिखने की ओर ही रही है। किन्तु इधर यथार्थवाद के अधिक प्रचार के फलस्वरूप साधारण व्यक्तियों की जीवनीयाँ भी लिखी जाने लगी हैं। कभी-कभी यह जीवनीयाँ काल्पनिक होती हैं। इस कोटि के जीवनी-लेखक के लिए ससार का कोई भी व्यक्ति जीवनी-लेखन के लिए अनुपयुक्त नहीं होता। जीवनी-लेखक की इस यथार्थवादी प्रवृत्ति ने जीवनी-क्षेत्र में एक नई प्रगति उत्पन्न कर दी है। इस कोटि की जीवनीयों में लेखक की श्रद्धा कम और सहानुभूति की मात्रा अधिक रहती है। हिन्दी में इस कोटि की बहुत सी जीवनीयाँ उपलब्ध हैं। उदाहरण के लिए हम जैनेन्द्रकुमार जैन लिखित 'ये और वे', हर्षदेव मालवीय लिखित 'भुरली वादशाह', 'भुन-खलीफा' तथा 'दुलकते इक्के पक्के आम' नामक जीवनीयाँ ले सकते हैं।

(५) अनुसन्धानात्मक या ऐतिहासिक जीवनीयाँ—इस कोटि के जीवनी-लेखक का लक्ष्य व्यक्ति विशेष की जीवन-गाथाओं की अज्ञात से अज्ञात घटनाओं और विवरणों को ढूँढ निकालना होता है। उन विवरणों के प्रकाश में वह उस व्यक्ति की सच्ची जीवन-गाथा सामने रखता है। हिन्दी में इस कोटि की जीवनी का उदाहरण अयोध्याप्रसाद लिखित 'जैन जागरण के अग्रदूत' नामक रचना है। इस रचना में सैंतीस महापुरुषों के अनुसन्धानात्मक जीवनवृत्त दिए गए हैं।

(६) मनोवैज्ञानिक जीवनीयाँ—इस प्रकार की जीवनीयों में अधिकतर लेखक का लक्ष्य मानव मनोविज्ञान के प्रकाश में व्यक्ति विशेष की जीवन-गाथा की व्याख्या करना होता है। हिन्दी में इस कोटि की बहुत सी रचनाएँ उपलब्ध हैं। उनमें रामवृक्ष वेणीपुरी लिखित 'कार्ल मार्क्स', सुखदेव लिखित 'विद्रोही सुभाष', राहुल झाकृत्यायन लिखित 'स्टालिन', 'कार्ल मार्क्स', 'लेनिन', उमाशंकर लिखित 'नाना फडनवीस' आदि विशेष उल्लेखनीय हैं।

(७) कलात्मक जीवनियाँ—इधर कुछ दिनों से साहित्य क्षेत्र में सौन्दर्यवाद की बहुत अधिक चर्चा होने लगी है। बहुत सी जीवनियाँ भी सौन्दर्यवाद से प्रभावित हो गई हैं। इस कोटि के जीवनी-लेखक व्यक्ति-विशेष के उन्हीं पक्षों का उद्घाटन करते हैं, जो मानव की सौन्दर्यात्मक वृत्ति की परितुष्टि करने में समर्थ है। इस कोटि की जीवनियों में उमेश मिश्र लिखित 'विश्वकवि रवीन्द्रनाथ', स्वामी अपूर्वनाथ लिखित 'माँ शारदा', लुई फिशर लिखित 'गांधी की कहानी' और कृपलानी लिखित 'महात्मा गांधी' शीर्षक रचनाएँ विशेष उल्लेखनीय हैं।

(८) व्यगात्मक जीवनियाँ—जीवनियों की यह कोटि अंग्रेजी साहित्य में बहुत प्रतिष्ठा पाती रही है। स्विफ्ट नामक अंग्रेज लेखक इस कोटि की जीवनी-लेखन में सिद्धहस्त थे। इस कोटि के जीवनी-लेखन में लेखक प्रतीक योजना और कल्पना का अधिक सहारा लेता है। वह ऐसे काल्पनिक व्यक्ति का चित्र खींचता है, जो किसी व्यंग को व्यजित करने में समर्थ हो। हिन्दी में इस प्रकार की जीवनियाँ बहुत कम दिखाई पड़ती हैं। इस कोटि के सस्मरण और निबन्ध तो बहुत मिलते हैं। केशवचन्द्र वर्मा लिखित 'लोमड़ी का मास' शीर्षक सस्मरण संग्रह व्यगात्मक ही है। रामवृक्ष वेनीपुरी लिखित 'गेहूँ और गुलाब' व्यगात्मक निबन्ध का उदाहरण है। इस प्रकार की जीवनियाँ लिखने की भी आवश्यकता है। वे समाज के लिए हितकर हो सकती हैं।

(९) बालोपयोगी जीवनियाँ—हिन्दी में बहुत सी बालोपयोगी जीवनियाँ भी लिखी जा रही हैं। इस कोटि की जीवनियाँ सरल और रोचक भाषा में किसी उपदेश को व्यजना करती हुई लिखी जाती हैं। इस कोटि की जीवनियों में प्राणनाथ चानप्रसन्न लिखित 'चन्द्रशेखर आजाद', 'सआद् अगोक', 'सरदार भगतसिंह' आदि विशेष उल्लेखनीय हैं।

आत्मकथा

जीवनी-साहित्य के सदृश ही आत्मकथा भी साहित्य की एक सरस सस्मरणात्मक विधा है। सस्मरणात्मक होते हुए भी यह विधा सस्मरण नामक साहित्यिक विधा से भिन्न है। पाश्चात्य आलोचक शिपले ने 'टकनीकल टर्मस ऑफ वर्ल्ड लिट्रेचर' नामक ग्रन्थ में आत्मकथा और सस्मरणगत भेदों को स्पष्ट करते हुए लिखा है कि "यद्यपि आत्मकथा और सस्मरण देखने में समान साहित्यिक स्वरूप भालूम पड़ते हैं किन्तु दोनों में अन्तर है। यह अन्तर बल सम्बन्धी है। एक में चरित्र पर अधिक बल दिया जाता है और दूसरे में बाह्य घटनाओं और वस्तु आदि के विवरणों और वर्णनों पर ही लेखक की दृष्टि रहती है। सस्मरण में लेखक अधिकतर उन अपने से भिन्न व्यक्तित्वों, वस्तुओं और क्रिया-कलापों आदि का सस्मरणात्मक चित्रण करता है जिनका उसे अपने जीवन में समय-समय पर साक्षात्कार हो चुका है। इन वस्तुओं, व्यक्तियों और क्रिया-कलापों आदि के वर्णनों में सस्मरणात्मक आनन्द होते हुए भी एक प्रकार की विशृंखलता रहती है, आत्मकथा में यह विशृंखलता नहीं पाई जाती। उसे लेखक के जीवन का एक शृंखलाबद्ध ऐसा विवरण कह सकते हैं, जिसमें वह अपने विशाल जीवन-सामग्री की पृष्ठभूमि में से कुछ महत्वपूर्ण बातों को लेकर उनको व्यवस्थित ढंग से सामने रखता है या फिर अपनी अन्तर्दृष्टि से उनको सस्मरण के रूप में प्रस्तुत करता है।

इस प्रकार हम देखते हैं कि शिपले के मतानुसार आत्मकथा में लेखक की वर्णनाएँ विषयगत अधिक होती हैं, विषयगत कम। इसके विपरीत सस्मरण की वर्णनाएँ विषयगत अधिक होती हैं और विषयगत कम। हमारी समझ में आत्मकथा लेखक के जीवन की दुर्बलताओं, सबलताओं आदि का वह सन्तुलित और व्यवस्थित चित्रण है जो उसके सम्पूर्ण व्यक्तित्व के निष्पक्ष उद्घाटन में समर्थ होता है।

हिन्दी में आत्मकथा साहित्य

हिन्दी में आत्मकथा साहित्य अभी बहुत कम रचा गया है। जो कुछ साहित्य उपलब्ध है, उसको हम प्रवृत्तिगत विभिन्नताओं के आधार पर निम्नलिखित वर्गों में बाँट सकते हैं।

(१) धार्मिक प्रवृत्ति-प्रधान व्यक्तियों की आत्मकथाएँ—संसार में बहुत से महान् व्यक्ति हुए हैं जो अपने जीवन के प्रारम्भिक काल में कुछ अधिक उच्छृंखल रहे हैं किन्तु किन्हीं विशेष प्रेरणाओं और परिस्थितियों के फलस्वरूप उनके जीवन की गतिविधि सहसा बदल गई और वे उच्चकोटि के धार्मिक व्यक्ति बन गए।

इस कोटि के व्यक्तियों के द्वारा लिखी गई आत्मकथाओं में हमें आत्म-निवेदन और आत्म-विगर्हणा के साथ-साथ उन परिस्थितियों और घटनाओं का मार्मिक चित्रण भी मिलता है, जिन्होंने उनके जीवन की गतिविधि को बदलने में योग दिया और उनके जीवन को एक सफल जीवन बना दिया । इस कोटि की आत्मकथाओं में निम्नलिखित विशेष उल्लेखनीय हैं—

(१) मेरा जीवन-प्रवाह—वियोगी हरि ।

(२) प्रवासी की आत्मकथा—स्वामी दयाल सन्यासी ।

(३) साधना के पथ पर—हरिभाऊ उपाध्याय ।

(२) राजनीतिक प्रवृत्ति-प्रधान व्यक्तियों की आत्मकथाएँ—राजनीतिक नेताओं का जीवन भी एक संघर्ष का जीवन रहता है । उत्थान और पतन उनके जीवन के दो समान महत्वपूर्ण पक्ष होते हैं । भाग्य का झकोरा उन्हें किस समय किस पक्ष की ओर ले जाकर पटकता है, यह कुछ नहीं कहा जा सकता । इन लोगों की आत्मकथाओं का सौन्दर्य भाग्य के इसी उत्थान और पतन की कहानी को सच्चाई से व्यक्त करने में निहित रहता है । हिन्दी में महात्मा गांधी की आत्मकथा, पंडित जवाहरलाल नेहरू की 'मेरी कहानी' राजेन्द्रप्रसाद की 'मेरी आत्मकथा' नामक रचनाएँ इसी कोटि के अन्तर्गत आती हैं ।

(३) कलाकार के जीवन की आत्मकथाएँ—कलाकार के आत्मकथात्मक विवरणों में भी एक विचित्र कला रहती है, एक मोहक सुरभि पाई जाती है । अलौकिक आनन्द की विचित्र प्रेषणीयता उसको अन्य कोटि की आत्मकथाओं से कहीं अधिक रोचक बना देती है । इस कोटि का कलाकार अपनी कला के साधना-मार्ग का भावात्मक शैली में चित्रण करता है । यह चित्रण हमारी सौन्दर्यात्मक भावना को सोते हुए से जगा देता है । हम भी उस कलाकार के अनुरूप ही जीवन-पथ पर चल पड़ते हैं । कभी-कभी तो यहाँ तक देखा गया है कि कलाकार की जीवन-कथाओं को पढ़कर कुछ लोग उसकी दुर्बलताओं आदि का मिथ्यानुकरण करने लगते हैं । हिन्दी में इन कोटि की प्रमुख आत्मकथाएँ इस प्रकार हैं—

देवेन्द्र सत्यार्थी कृत—'चाँद सूरज के बीरन' ।

कन्हैयालाल मुंशी रचित—'स्वप्न सिद्धि की खोज में'

वायू गुलावराय लिखित—'हमारी जीवन-असफलताएँ' आदि-आदि ।

इनके अतिरिक्त कुछ और प्रकार की आत्मकथाएँ भी हो सकती हैं । 'हिन्दी में अभी यह साहित्य बहुत अविकसित है । इसलिए उन प्रकारों की चर्चा भी यहाँ नहीं की जा रही है ।

यात्रा-साहित्य

यात्रा-साहित्य की परम्परा बहुत प्राचीन है । सस्कृत साहित्य में हमें मेघदूत और रघुवश आदि महाकाव्यों में इसकी झलक मिलती है । विदेशी यात्रियों ह्वेनसांग, इब्नबतूता, टैवरनियर, फाह्यान आदि ने भी देश के भिन्न-भिन्न भागों में घूमकर जो अनुभव किये थे, उन्हें लिपिवद्ध किया था । आज उनके वे अनुभव प्राचीन ज्ञान के भंडार प्रतीत होते हैं—इस प्रकार हमें बहुत पहले से ही यात्रा-साहित्य की दो परम्पराएँ मिलती हैं—एक वह जो साहित्य क्षेत्र में उपलब्ध है और दूसरी वह जो इतिहास की सम्पत्ति बनी हुई है । यहाँ पर हम हिन्दी में उपलब्ध साहित्यिकता-प्रधान यात्रा-साहित्य पर विचार करेंगे ।

साहित्यिक यात्रा वर्णनों में लेखक की प्रकृतिगत विशेषताएँ प्रतिबिम्बित मिलती हैं । उसकी फक्कडता, घुमक्कडता, मस्ती और उल्लास, उसके यात्रा सम्बन्धी विवरणों में प्राण-प्रतिष्ठा कर देते हैं । साहित्यिक विवरण ऐतिहासिक विवरणों में इसी बात में भिन्न होते हैं । ऐतिहासिक विवरणों में लेखक के व्यक्तित्व की अभिव्यक्ति बहुत कम हो पाती है । वह एक तटस्थ दृष्टा के रूप में जो कुछ देखता है, उसी का वर्णन करता चला जाता है । किन्तु साहित्यिक दृष्टा तटस्थ नहीं रह पाता । बाह्यजगत् की प्रतिक्रिया से उसके हृदय में जो भावनाएँ जगती हैं, वह उनको अपनी सम्पूर्ण चेतना के साथ व्यक्त कर देता है, जिससे शुष्क विवरण भी इतने मधुर और भाव-विभोर करने वाले हो जाते हैं कि उनका पाठक तन्मय होकर लेखक से तादात्म्य स्थापित कर लेता है । वह लेखक की अनुभूतियों में, उसकी मस्ती में इतना अधिक डूब जाता है कि उसे अपना आत्मबोध नहीं रहता । किन्तु जब उस आनन्द की अवस्था से वह किन्हीं बाह्य कारणों और विघ्नों से जगता है तो वह फिर उस आनन्द के लिए तड़प उठता है । इसके लिए वह लेखक के अनुरूप ही स्वयं यात्रा का रस लेने के लिए यात्री बन जाता है । तभी तो राहुलजी को लिखना पड़ा था कि 'मेरी यात्राओं को पढ़कर कितने ही माता-पिताओं को अपने सपूतों से वंचित होना पड़ा होगा ।' (किन्तु देश से) यही आनन्द, यही उल्लास यात्रा-साहित्य में साहित्यिकता की प्रतिष्ठा करता है ।

हिन्दी का यात्रा-साहित्य

हिन्दी में यात्रा-साहित्य बहुत कम लिखा गया है । जो कुछ साहित्य उपलब्ध है, उसका अध्ययन प्रवृत्ति भेद से निम्नलिखित प्रकारों में किया जा सकता है ।

(१) सूचना और विवरणप्रधान यात्रा-साहित्य—यह साहित्य अधिकतर निबन्ध शैली में लिखा गया । इस कोटि के यात्रा-साहित्य में उन तमाम स्थानो, व्यक्तियों और वस्तुओं आदि का यथातथ्य वर्णन रहता है जिन्हें वह अपनी यात्रा के बीच में देखता, सुनता और समझता है । हिन्दी में इस कोटि के यात्रा साहित्य सम्बन्धी कुछ ग्रन्थों के नाम इस प्रकार हैं —

- (१) किन्नर देश में—राहुल सांकृत्यायन ।
- (२) हिमालय परिचय—राहुल सांकृत्यायन ।
- (३) आज का जापान—भदन्त आनन्द कौसल्यायन ।
- (४) सुदूर दक्षिण में—सेठ गोविन्ददास ।
- (५) पृथ्वी-परिक्रमा—गोविन्ददाम ।

(२) प्रकृति के सम्पर्क से उद्भूत लेखक के हृदय के निर्वाण उल्लास की अभिव्यक्ति करने वाला यात्रा-साहित्य—इस कोटि के यात्रा साहित्य में सूचनात्मक विवरणों की अपेक्षा भिन्न-भिन्न स्थानो, व्यक्तियों और वस्तुओं के साक्षात्कार से उद्भूत होने वाले लेखक के हृदय के उल्लास की अभिव्यक्ति प्रधान रहती है । इस प्रकार का साहित्य अधिकतर सस्मरणात्मक रोचक शैली में लिखा जाता है । इसमें लोकरजन की शक्ति अपेक्षाकृत अधिक रहती है । हिन्दी में इस कोटि के यात्रा सम्बन्धी कुछ निम्नलिखित ग्रन्थ उल्लेखनीय हैं —

- (१) लन्दन से पेरिस की सँर—वेणी युवक ।
- (२) काश्मीर — गोपाल नेवटिया ।
- (३) सागर प्रवाह—गोपाल नेवटिया ।
- (४) वह दुनिया—भगवतशरण उपाध्याय ।
- (५) पैरों में पल्ल वाँधकर—रामबृक्ष वेणीपुरी ।
- (६) शिवालिक की घाटियों में—श्रीनिधि मिद्धान्ताकार ।
- (७) यूरोप—देवेश दाम ।
- (८) रजवाड़ा—देवेश दाम ।

(३) जीवन-दर्शन का संकेत करने वाले यात्रा-विवरण—हिन्दी में बहुत सा ऐसा यात्रा-साहित्य नृजित किया जा रहा है जिनमें सूचनाओं तथा लेखक के उल्लान की अपेक्षा जीवन-दर्शन के प्रति लेखक के दृष्टिकोण की अभिव्यक्ति पर अधिक बल रहता है । इस कोटि का लेखक बाह्य वस्तुओं, व्यक्तियों और पदार्थों के बीच, एक अनिवर्चनीय संदेश की भनक पाना है । यह अनिवर्चनीय संदेश ही साहित्य में प्राण-प्रतिष्ठा करता है । मंच तो यह है कि अनुभूतिगत उल्लान और विचारमग्न दर्शन का इतना सुन्दर समन्वय जितना कि इन कोटि के यात्रा-साहित्य में दिखाई पड़ता है, शायद ही किसी साहित्यांग में मिल सके । इन कोटि की कुछ प्रमुख रचनाएँ इस प्रकार हैं —

- (१) प्रगती गाती है—देवेन्द्र नय्यार्थी ।
- (२) योरोप के भ्रमरे में—गो० नटनारायण ।
- (३) तूफानी के बीच—राजेश राघव ।

(४) लोहे की दीवारों के दोनों ओर—यशपाल ।

(५) रथ के पहिये—देवेन्द्र सत्यार्थी

(६) राह बीती—यशपाल ।

(४) डायरी के रूप में लिखे गये स्मरणात्मक यात्रा-विवरण—हिन्दी में बहुत से ऐसे भी यात्रा सम्बन्धी ग्रन्थ उपलब्ध हैं, जिनकी रचना डायरी शैली में की गई है। यह ग्रन्थ डायरी के ढंग पर लिखे गए हैं। जिस प्रकार डायरी में हम लम्बी-चौड़ी बातों के लिए संकेत शब्दों का प्रयोग करते हुए अत्यन्त संक्षेप में सारी आवश्यक बातें नोट कर लेते हैं, साथ ही साथ समय-समय पर वस्तु या व्यक्ति विशेष की प्रतिक्रिया के रूप उद्भूत होने वाली अनुभूतियों को भी टांक लेते हैं, उसी प्रकार इस कोटि को यात्रा-साहित्य का लेखक यात्रा के बीच में दिखाई पड़ने वाली समस्त भौगोलिक एवं सांस्कृतिक सूचनाओं को टांकता चलता है और साथ ही साथ बीच-बीच में उनकी साक्षात्कार जनित प्रतिक्रिया के फलस्वरूप अपने हृदय में उत्पन्न होने वाले भावों और विचारों को भी स्वच्छन्द गति से सहज रूप में अभिव्यक्त कर देता है। इस कोटि के उदाहरण के रूप में हम राहुल सांकृत्यायन लिखित—‘यात्रा के पन्ने’—नामक रचना ले सकते हैं।

(५) व्यक्तिगत पत्रों के रूप में लिखा गया यात्रा-साहित्य—हिन्दी के कुछ लेखकों ने यात्रा-साहित्य की सर्जना कुछ पात्रों के रूप में भी की है। इन पात्रों की लेखन-शैली सहज, सरस और आत्मीय होती है। उनकी यह सहजता, सरसता और आत्मीयता ही इस कोटि के साहित्य को लोकप्रिय बना देती है। इस कोटि के उदाहरण के रूप में डॉ० वीरेन्द्र वर्मा लिखित ‘योरुप के पत्र’ ले सकते हैं।

इस प्रकार हिन्दी में हमें विविध शैलियों में लिखा यात्रा-साहित्य मिलता है। हमें यह कहने में सकोच नहीं है कि यह साहित्य अभी अपनी शैशवावस्था में है। सरस साहित्य के सुष्टाओं को इस साहित्य के पोषण और विकास की ओर अधिक सजग और जागरूक होना चाहिए।

पत्र-साहित्य

जीवन में प्रत्येक व्यक्ति विशेषकर के प्रत्येक महान् व्यक्ति नित्यप्रति अपने परिचित और अपरिचित मित्रों, सम्बन्धियों और उपासकों के अनेक पत्र प्राप्त करता है। उनमें से बहुत से पत्रों का वह उत्तर भी देता है। अपने उत्तर के बीच में वह पत्र-लेखकों के द्वारा उठायी गयी समस्याओं के सुलभाव आदि पर भी अपने विचार प्रकट करता है। कभी-कभी वह पत्रों के उत्तरों में अपने अनुभवों, विचारों और दृष्टिकोणों को भी निस्सकोच भाव से व्यक्त कर देता है। इसके अतिरिक्त व्यक्ति का अपना अन्तरंग जीवन भी रहता है। महान् व्यक्ति भी इसका अपवाद नहीं होते। मानव-शरीर धारण करके वे भी अनेक दुर्बलताओं का शिकार बनते हैं। वे दुर्बलताएँ प्रायः श्रद्धातिरेक के कारण उपेक्षा अथवा विस्मरण के गर्त में लुप्त हो जाती हैं। किन्तु उसके साहित्य को उन दुर्बलताओं को समझे बिना सरलता से नहीं समझा जा सकता। प्रत्येक मनुष्य की आत्मगत दुर्बलताएँ यदि कहीं अधिक से अधिक निस्सकोच भाव से अभिव्यक्त मिलती हैं, तो वह मित्रों, स्नेहियों और घनिष्ठ परिचितों को लिखे गए पत्रों में ही मिलती हैं। अतएव अनुसन्धान-कर्त्ताओं को इन पत्रों को प्रकाश में लाना चाहिए। और इस साहित्य को म्यायी साहित्य के रूप में प्रतिष्ठित करना चाहिए। साहित्य क्षेत्र में पत्रों का क्या महत्त्व है, इस पर पाश्चात्य विचारकों ने भी बहुत कुछ लिखा है—इस सम्बन्ध में डाक्टर जान्सन के शब्द उद्धरणीय हैं। उन्होंने अपनी शिष्या मिसेज थ्रेल को एक बार लिखा था—पत्र पत्र-लेखक के हृदय का दर्पण होते हैं। उसके हृदय में जो कुछ भी होता है वह अपने वास्तविक रूप में पत्रों में स्पष्ट रूप में प्रतिबिम्बित हो जाता है। इसी प्रकार रिचार्डसन ने भी लिखा था कि पत्र पत्र-लेखक के जीवन का अध्ययन करने में एक मात्र प्रामाणिक आधार होते हैं। खेद है कि जिन साहित्य का इतना अधिक महत्त्व है, उस साहित्य के प्रति हमारे हिन्दी के विद्वान् अत्यधिक उदासीन हैं। इस दिशा में हिन्दी में जो कुछ प्रयास किया गया है वह एक प्रकार से नहीं के बराबर है। इन क्षेत्र में केवल दो-एक प्रयास ही उन्नेत्तनीय हैं। इनमें वैजनायसिंह विनोद का प्रयास अग्रगण्य है। उन्होंने 'द्विवेदी प्रयागजी' नाम के द्विवेदीजी के कुछ पत्रों का संग्रह प्रकाशित किया है। इसके अतिरिक्त हर्गिकर शर्मा द्वारा सम्पादित 'परमिह शर्मा' के पत्र भी उल्लेखनीय हैं। उन दिशा में अनुसन्धान की बड़ी आवश्यकता है। अनुसन्धानकर्त्ताओं को चाहिए कि वे एक-एक काल को लेकर उन काल के लेखकों के पत्रों को गोज करके उनका सम्पादन और प्रकाशन करावे। इनमें उसके रचनात्मक साहित्य के अध्ययन में बड़ी सहायता मिलेगी।

पद्यात्मक शैली में लिखा हुआ काल्पनिक पत्र-साहित्य—पत्र-साहित्य का यह एक दूसरा पक्ष है। सफल कलाकार कल्पित पत्रों की सर्जना करके सरस साहित्य की श्रीवृद्धि कर सकते हैं। भारतेन्दुकालीन लेखक बालमुकुन्द गुप्त ने 'शिवशम्भू का चिट्ठा' तथा विशम्भर शर्मा ने 'कौशिक', 'दुवेजी की चिट्ठियाँ', जवाहरलाल नेहरू ने 'पिता के पत्र पुत्री के नाम' आदि रचनाएँ लिखकर इस कोटि के साहित्य की श्रीवृद्धि की है। किन्तु यह प्रयास बहुत कम है। योग्य लेखकों को इस दिशा में अवश्य प्रवृत्त होना चाहिए। इस साहित्य के लिए आज के व्यस्त युग में अच्छा अवकाश है।

संलाप साहित्य

नरम साहित्य का एक स्वरूप संलाप-आत्मक भी होता है। यह संलाप स्वतन्त्र रूप से लिखे जा सकते हैं। स्वतन्त्र संलापो में बड़ी-बड़ी गूढ़ बातों का सरल से सरल ढंग में विश्लेषण किया जा सकता है। हमारे प्राचीन साहित्य में नलाप साहित्य के सृजन की अच्छी परम्परा थी। इस साहित्य का बीजारोपण हमें ऋग्वेद में मिलता है। वहाँ पर यम-यमी संवाद, पुरुरवा-उर्वशी संवाद आदि अनेक स्वतन्त्र संलाप उपलब्ध होते हैं। वे वैदिक साहित्य की सरस निधि हैं। वैदिक काल के बाद नलाप साहित्य की परम्परा का पोषण हमें तन्त्र साहित्य में मिलता है। अधिकतर तन्त्र ग्रन्थ, विशेष करके शैव शाक्त तन्त्र ग्रन्थों में हमें शिव और पार्वती के संलापो के सहारे ही गूढ़ दार्शनिक विषयों का विश्लेषण मिलता है। यह संवाद परम्परा यदि साहित्य में अपनायी गई होती तो एक सरस साहित्यिक विद्या का स्वतन्त्र विकास हो सकता था। तन्त्र साहित्य के बाद सत्कृत साहित्य में भी यह परम्परा लुप्त हो गई।

हिन्दी साहित्य में स्वतन्त्र संलाप बहुत कम मिलते हैं। इस दिशा में सबसे महत्वपूर्ण प्रयास श्री व्योहार राजेन्द्रनिह का है। इन्होंने अपनी एक रचना 'संलाप' के नाम से प्रकाशित की है। इसमें १५ स्वतन्त्र नलाप दिए हुए हैं जिनमें रोचक घटनाओं, गम्भीर बातों का सरस और सरल शैली में भावपूर्ण ढंग से वर्णन किया गया है। इस दिशा में और भी लेखकों को प्रवृत्त होना चाहिए और साहित्य की इस विद्या के विकास में योग देना चाहिए।

: १७ .

वार्षिकी साहित्य

अंग्रेजी में वार्षिकी साहित्य का अच्छा प्रचलन है। यद्यपि वार्षिकी नामक रचनाएँ शुद्ध साहित्य के अन्तर्गत नहीं आती। वे इतिहास के समीप अधिक हैं और इतिहास के कम। किन्तु सस्मरणात्मक साहित्य की वह श्रीवृद्धि करती है। हिन्दी लेखकों ने इस ओर बिलकुल ध्यान नहीं दिया है। यदि यह शुष्क ऐतिहासिक विषय सरस कलाप्रिय साहित्यिकों के हाथ में पड़ जाय तो हो सकता है कि यह एक स्वतन्त्र साहित्यिक विषय के रूप में पनप सके। हिन्दी में अभी तक इस दिशा में सबसे अधिक उल्लेखनीय प्रयास डॉ० महादेवशाह का है। इन्होंने सन् ५२ की वार्षिकी लिखी थी। इसमें ३५० विषयों का सकलन है।

पत्रकारिता

पत्रकारिता साहित्य का बड़ा ही प्रतिष्ठित और दायित्वपूर्ण अंग है। यद्यपि पत्र-पत्रिकाओं का अधिकांश साहित्य स्थायी नहीं समझा जाता है, किन्तु बहुत सी दृष्टियों में वह स्थायी साहित्य से भी अधिक महत्त्वपूर्ण होता है। हमारे नित्यप्रति के जीवन की जो भाँकी इस साहित्य में दृष्टिगोचर होती है वह न्यायी साहित्य में इस रूप में नहीं मिलती। हमारे दिन-प्रतिदिन के जीवन में घनिष्ठ सम्बन्ध रखने के कारण इस साहित्य का महत्त्व भी नित्य साहित्य में भी अधिक है। साथ ही साथ इस प्रकार के साहित्य सृष्टाओं का दायित्व भी स्थायी साहित्य सृष्टाओं के दायित्व की अपेक्षा अधिक रहता है। पत्रकार का सवने पवित्र कर्तव्य अपने साहित्य में सत्य की सुरक्षा पर बल देना होता है। स्थायी साहित्य में सत्य के जिस स्वरूप पर बल दिया जाता है वह इस साहित्य के सत्य के स्वरूप में थोड़ा भिन्न होता है। इस साहित्य का सत्य एक ओर तो लोक सत्य में सम्बन्धित रहता है और दूसरी ओर काव्य सत्य से भी अपना गठबन्धन किए रहता है। इस साहित्य में काव्य सत्य को उसी सीमा तक अपनाया जाता है जहाँ तक वह जनता में किसी भाँति की भ्रान्ति न उत्पन्न करे। समाचारपत्रों का सत्य पूर्ण लौकिक सत्य ही होता है। उसकी अभिव्यक्ति करते समय लेखक को बहुत अधिक भावना में नहीं बहना चाहिए। ऐसा होने से समाज में मिथ्यात्व का प्रचार हो सकता है। उदाहरण के लिए मान लीजिए कोई दुर्घटना हुई। उस दुर्घटना में दो-चार लोगों को नामान्य क्षति पहुँची, किन्तु पत्रकार ने काव्य सत्य से अनुप्रेरित होकर बड़े-बड़े शीर्षक में 'भयंकर दुर्घटना, महान् व्यक्ति घायल' जैसी विज्ञप्ति दे दी तो इनमें कोई संदेह नहीं कि उस पत्र का क्षण भर के लिए विषय कुछ अधिक बढ़ जायगा किन्तु वह विज्ञप्ति काव्य सत्य के रूप में न ग्रहण करके लोक सत्य के रूप में ही ग्रहण की जावेगी। लोक को जब इसके मिथ्यात्व का भयंकर रूप ज्ञान होगा तो वह उस पत्र और उसके संपादक दोनों के प्रति उदासीन होने लगेंगे। कहने का अभिप्राय यह है कि पत्र-पत्रिकाओं के साहित्य का सत्य शुद्ध स्थायी साहित्य के सत्य के विपरीत अनुत्पन्न नहीं हो सकता। उसे लौकिक सत्य की रक्षा के साथ-साथ ही काव्य सत्य की सीमा का स्पर्श करना पड़ेगा। पत्रकार को केवल सत्य के स्वरूप की सुरक्षा का ही ध्यान नहीं रखना पड़ेगा बल्कि उसे साहित्य के शिथिल और नीन्दर्य तन्त्रों को भी कुछ अधिक वास्तविक रूप में जनता को सामने माना पड़ेगा। इसके लिए उसे जनसंचार और जनसंस्थाएँ भावनाओं के मनोविज्ञान से पूर्ण परिचित होना पड़ेगा। जो पत्रकार इन भावनाओं के मनोविज्ञान से परिचित नहीं होते वे इस साहित्य की रचना में कदापि

सफल नहीं होते। वास्तव में पत्र-पत्रिकाओं का साहित्य हमारे प्रत्यक्ष जीवन को बल प्रदान करने वाला वह अव्यर्थ शस्त्र है जिसके समुचित प्रयोग में हम जन-जीवन की चेतना की गतिविधि तक बदलने में समर्थ होते हैं।

हिन्दी के पत्र-पत्रिका साहित्य का संक्षेप विकास-क्रम

पत्र-पत्रिकाओं का साहित्य बहुत अर्वाचीन है। हिन्दी में इस साहित्य का शिलान्यास सन् १८२६ के आस-पास हुआ था। 'उदन्त मार्तण्ड' हिन्दी की पहली पत्रिका है। इसका प्रकाशन १८२६ में ही प्रारम्भ हुआ था। इससे पहले जो पत्र-पत्रिकाएँ गजट आदि के रूप में प्रकाशित हुए थे वे अधिकतर अंग्रेजी में थे। अतएव हिन्दी पत्रों के इतिहास के प्रसंग में उनकी चर्चा नहीं की जा रही है। उदन्त मार्तण्ड से पहले अंग्रेजी के ही गजट आदि प्रकाशित होने प्रारम्भ नहीं हो गये थे वरन् फारसी के भी कुछ पत्र तैयार किए जाने लगे थे। १८१० में मौलवी इकराम अली ने फारसी मिश्रित उर्दू में 'हिन्दुस्तानी' नामक पत्रिका प्रकाशित की। उर्दू-फारसी के कुछ और पत्र पत्रिकाओं के प्रचार के प्रमाण भी उपलब्ध होते हैं, किन्तु यहाँ पर उन सबका उल्लेख करना हमारा लक्ष्य नहीं है। उदन्त मार्तण्ड से पहले बंगला में भी पत्रकारिता का श्रीगणेश हो चुका था। गंगाकिशोर भट्टाचार्य सन् १८१६ में ही 'बंगाल गजट' का प्रवर्तन कर चुके थे। बंगाल गजट के अतिरिक्त बंगला के 'समाचार दर्पण', 'समाचार चन्द्रिका', 'सवाद कौमुदी' आदि पत्र 'उदन्त मार्तण्ड' से पहले ही प्रकाश में आ चुके थे। इस प्रकार हम देखते हैं कि हिन्दी पत्रकारिता की प्रतिष्ठा अंग्रेजी, उर्दू, फारसी और बंगला की पृष्ठभूमि पर हुई थी। 'उदन्त मार्तण्ड' के सम्पादक पण्डित जुगलकिशोर थे। यह पत्र साप्ताहिक था। सम्पादक के कथनानुसार इसकी भाषा मध्यदेशीय थी। दुर्भाग्यवश यह पत्र एक वर्ष से अधिक नहीं चल सका। इसका कारण बहुत कुछ ईसाई मिशनरियों की प्रतिस्पर्धा-भावना थी जो यह समझते थे कि इसके प्रचार से उनके ईसाई धर्म-प्रचार में बाधा पड़ेगी। इस प्रकार हिन्दी का पहला पत्र 'उदन्त मार्तण्ड' उदय भी हुआ और एक वर्ष बाद अस्त भी हो गया।

(१) हिन्दी पत्रकारिता का प्रारम्भिक काल (१८२६-१८७३) — 'उदन्त मार्तण्ड' के अस्त हो जाने पर भी हिन्दी पत्रकारिता की अमर ज्योति क्षीण नहीं हो सकी। बहुत से साहसी पत्रकार लोग उस अमर ज्योति को जीवित रखने का सम-समय पर प्रयास करते रहे। १८२६ से लेकर १८७३ के बीच तक 'उदन्त मार्तण्ड' के अतिरिक्त कुछ निम्नलिखित हिन्दी पत्र-पत्रिकाएँ प्रकाशित की गई —

(१) वग दूत, (२) प्रजामित्र, (३) बनारस अखबार, (४) ज्ञानदीप, (५) जगत दीपक भास्कर, (६) सुधारक, (७) साम्य दण्ड मार्तण्ड, (८) बुद्धि प्रकाश, (९) समाचार सुधा वर्षण, (१०) प्रजा-हितैषी, (११) सर्व हितकारक, (१२) सूरज प्रकाश, (१३) जग लाभ चिन्तक, (१४) प्रजा हित, (१५) सर्वोप-कारक, (१६) लोकमित्र, (१७) भारत खण्डामृत, (१८) तत्त्वबोधिनी पत्रिका, (१९) ज्ञानप्रदायिनी पत्रिका, (२०) सोम प्रकाश, (२१) सत्य-दीपक, (२२)

वृत्तान्त विलास, (२३) ज्ञान दीपक, (२४) कवि वचन मुक्ता, (२५) विद्या विलास, (२६) वृत्तान्त दर्पण, (२७) विद्यादर्श, (२८) ब्रह्म ज्ञान प्रकाश, (२९) पद्म-मोचन, (३०) जगदानन्द, (३१) जगत प्रकाश, (३२) बुद्धि-विलास, (३३) हिन्दू प्रकाश, (३४) प्रयागदूत, (३५) प्रेम-पत्र और (३६) बोवा समाचार ।

इनके अतिरिक्त भी कुछ छोटे-मोटे और पत्र प्रकाशित हुए थे जिनकी नापा अधिकतर हिन्दुस्तानी या उर्दू थी। जैसे बनारस अखबार, आगरा अखबार, अलमोड़ा अखबार आदि। उपर्युक्त पत्र अधिकतर मासिक थे। कुछ छोटे से साप्ताहिक थे और दैनिक तो नम्बवत। दो-एक ही थे। दैनिकों में 'समाचार-मुक्ता दर्पण' की विशेष व्याप्ति थी। इन पत्र-पत्रिकाओं की नापा की कोई निश्चित व्यवस्था नहीं थी। कुछ पत्र-पत्रिकाएँ तो द्विभाषीय थे और कुछ पत्रभाषीय तक थे जिनमें हिन्दी का प्रयोग भी किया जाता था। उनकी हिन्दी बहुत साधारण कोटि की और शिथिल होती थी। सम्भवतः इन्हीं कारणों से यह पत्र-पत्रिकाएँ अधिक दिन जीवित न रह सकीं।

(२) हिन्दी पत्र-पत्रिकाओं का विकास-युग (१८७३-१९००)—१८७३ से लेकर १९०० तक हिन्दी पत्रकारिता का विकास-युग माना जा सकता है। इस विकास-युग के सबसे प्रमुख पत्र 'हरिश्चन्द्र मैगजीन' और 'सरस्वती' हैं। पहले से इस युग का आगलेश हुआ था और दूसरे से इस युग का पर्यवसान। 'हरिश्चन्द्र मैगजीन' का प्रवर्तन १८७३ में किया गया था जो एक वर्ष बाद 'हरिश्चन्द्र चन्द्रिका' के नाम से प्रकाशित होने लगी। इस विकास-युग में ३५० से ऊपर पत्र-पत्रिकाएँ प्रकाश में आईं। संख्या में इतने अधिक होते हुए भी सामग्री और स्वरूप की दृष्टि से केवल कुछ ही पत्र उच्चकोटि के कहे जा सकते हैं। जिस प्रकार हिन्दी के अन्य स्वरूपों के जन्मदाता भारतेन्दु बाबू हरिश्चन्द्र माने जाते हैं, उसी प्रकार पत्रकारिता के भी वही प्राण प्रतिष्ठापक कहे जा सकते हैं। उन्होंने अपने जीवन-काल में स्वयं कई पत्रों का प्रवर्तन किया था जिनमें 'कविवचन मुक्ता', 'हरिश्चन्द्र मैगजीन', 'हरिश्चन्द्र चन्द्रिका', 'बालाबोधिनी', 'स्त्री जन की प्यारी' आदि के नाम विशेष प्रसिद्ध हैं। भारतेन्दुजी सत्य के निर्भीक समर्थक पत्रकार थे। उन्होंने पत्रकारिता क्षेत्र में एक नई जागृति पैदा कर दी थी और इस दिशा में पत्रकारों के लिए एक आदर्श मार्ग प्रदर्शन किया था। उनके प्रयास और प्रेरणा से हिन्दी में नैकटों पत्र-पत्रिकाएँ प्रकाशित हुए जिनमें बालकृष्ण मट्ट द्वारा सम्पादित 'हिन्दी-प्रदीप', बन्नी-नारायण चौधरी 'प्रेमचन' द्वारा सम्पादित 'अनन्दकादम्बिनी', बाबू जगन्नाथदास द्वारा सम्पादित 'साहित्य मुक्तानिधि' विशेष उल्लेखनीय हैं। हिन्दी की सबसे महत्त्वपूर्ण साहित्यानुसन्धान पत्रिका 'नागरी प्रचारिणी पत्रिका' का प्रकाशन भी इसी विकास-युग में हुआ था। यह पत्रिका १८९५ में प्रकाशित हुई थी। इस विकास-युग के अन्त होते-होते सन् १९०० में 'सरस्वती' का प्रकाशन हुआ। हिन्दी साहित्य की महान् पत्रिकाओं में 'सरस्वती' का स्थान बहुत प्रतिष्ठित माना जाता है। इसके प्रकाशन ने हिन्दी पत्रकारिता क्षेत्र में एक नए युग की चेतना का उदय हुआ।

(३) हिन्दी पत्रकारिता का संयुक्त काल (१९००-१९२०)—सन्

१९०० से लेकर सन् १९२० का समय हिन्दी पत्रकारिता के लिए सख्या की दृष्टि से चाहे महत्त्वपूर्ण न हो किन्तु कला और सामग्री की दृष्टि से अवश्य महत्त्वपूर्ण प्रतीत होता है। इस युग में नयी पत्र-पत्रिकाओं का प्रवर्तन बहुत कम हुआ। केवल 'अभ्युदय', 'प्रताप', 'कर्मयोगी', 'हिन्दू केसरी', 'स्वतन्त्र', 'विश्वमित्र', 'आज', 'वर्तमान' आदि कई प्रसिद्ध पत्र प्रकाश में आए। इनमें दैनिक अधिक थे, मासिक कम। मासिक पत्रों में 'सरस्वती' ने अपने स्तर का और भी अच्छा विकास किया। और वह हिन्दी की श्रेष्ठ मासिक पत्रिका के रूप में प्रकाशित रही। इस युग की पत्र-पत्रिकाओं में हमें राजनैतिक चेतना, अधिक प्रधान मिलती है, साहित्यिक चेतना कुछ शिथिल पड़ चली थी। इसका कारण सम्भवतः प्रथम महायुद्ध था।

(४) हिन्दी पत्रकारिता का स्वर्ण-युग (१९२० से आज तक)—सन् १९२० के बाद से हिन्दी पत्रकारिता का स्वर्ण-युग प्रारम्भ होता है। इस युग में हिन्दी पत्रकारिता का बहुमुखी विकास हुआ। साहित्यिक, राजनैतिक, सामाजिक, मनोरंजक, धार्मिक, जातीय आदि विविध धाराओं में हिन्दी पत्रकारिता प्रवाहित हुई।

हिन्दी के प्रमुख प्रकाशित साहित्यिक पत्र

अखण्ड ज्योति—इसका प्रकाशन १९३९ में प्रारम्भ हुआ था। यह मासिक पत्रिका है। इसके सम्पादक श्रीराम शर्मा आचार्य हैं। इसका पता है—अखण्ड ज्योति प्रेस, मथुरा।

आजकल—यह राजकीय मासिक पत्र है। इसका प्रकाशन १९४५ से प्रारम्भ हुआ है। श्री देवेन्द्र सत्यार्थी इसके सम्पादक रह चुके हैं। इसका 'गांधी' नामक विशेषांक विशेष महत्त्व का है। इसका वार्षिक मूल्य ६ रु० है। इसका पता प्रकाशन विभाग, ओल्ड सैक्रेटेरियेट, दिल्ली है।

इंडियन टाइम्स—यह विदेश में प्रकाशित होने वाला हिन्दी का मासिक पत्र है। इसका पता है—इंडियन टाइम्स प्रेस, पोस्ट बाक्स ३४१, सूबा फीजी।

कल्पना—यह साहित्यिक मासिक पत्र है। इसका प्रकाशन भारत प्रेस, जीरो रोड, इलाहाबाद से होता है। इसी नाम का एक दूसरा मासिक पत्र और भी है। वह मेरठ से प्रकाशित हो रहा है।

चाँद—यह प्रसिद्ध साहित्यिक मासिक पत्र है। इसका प्रकाशन १९२३ में प्रारम्भ हुआ था। किसी समय महादेवी वर्मा इसकी सम्पादिका थी। इसका पता है—पोस्ट बाक्स नम्बर ३, इलाहाबाद।

नागरी प्रचारिणी पत्रिका—इसका प्रकाशन जून १८९६ से प्रारम्भ हुआ था। २४ वर्षों तक यह मासिक पत्रिका रही। बाद को त्रैमासिक हो गई। बड़े-बड़े घुरन्धर विद्वान् इसके सम्पादक रह चुके हैं। कुछ सम्पादकों के नाम क्रमशः गौरी-चन्द्र हीराचन्द्र ओझा, मुंशी देवीप्रसाद, चन्द्रधर शर्मा गुलेरी, इयामसुन्दरदास,

रामचन्द्र शुक्ल, केशवप्रसाद मिश्र, मंगलदेव शास्त्री, आचार्य पद्मनारायण विश्वनाथ प्रसाद मिश्र आदि हैं। इसका वार्षिक मूल्य १० रु० है किन्तु सदस्यों से ३ रु० लिये जाते हैं।

माधुरी—इसका प्रकाशन १९२१ में प्रारम्भ हुआ था। यह साहित्यिक मासिक पत्रिका है। दुलारेलाल भार्गव, प्रेमचन्द, कृष्णबिहारी मिश्र आदि विद्वान् इसके सम्पादक रह चुके हैं। इसका पता है—नवल किशोर प्रेस, लखनऊ।

राष्ट्रवाणी—यह प्रगतिशील मासिक पत्र है। इसका पता है—गोला दीनानाथ, बनारस।

विशाल भारत—यह भी साहित्यिक मासिक है। इसका प्रकाशन १९२८ से प्रारम्भ हुआ था। बनारसीप्रसाद चतुर्वेदी इसके सम्पादक रह चुके हैं। इसके बहुत से सुन्दर विशेषांक निकल चुके हैं। इन विशेषांकों में पद्मसिंह शर्मा अंक और कला अंक विशेष महत्त्व के हैं। इसका पता है—१२०/२, अपर सकुंलर रोड, कलकत्ता।

विश्व-भारती—इसका प्रकाशन १९४२ से प्रारम्भ हुआ था। यह एक त्रैमासिक पत्र है। श्री हजारीप्रसाद द्विवेदी जैसे विद्वान् इसका सम्पादन-भार वहन कर चुके हैं।

विश्व-मित्र—यह मासिक पत्र सन् १९३२ से प्रकाशित होना प्रारम्भ हुआ है। सामयिक समस्याओं से युक्त होना इसकी एक विशेषता है। इसका पता है—७४ धर्मतल्ला स्ट्रीट, कलकत्ता।

विश्ववाणी—यह साहित्यिक कम और सांस्कृतिक अधिक है। इसका प्रकाशन १९४० में प्रारम्भ हुआ था। इसका बौद्ध संस्कृति अंक विशेष प्रसिद्ध है। इसका पता है—साउथ मलाका, इलाहाबाद।

वीणा—यह मध्यभारतीय हिन्दी साहित्य-समिति की प्रमुख मासिक पत्रिका है। इसका प्रकाशन १९२४ से प्रारम्भ हुआ था। इसका पता है—तकोगज, इन्दौर।

वीर अर्जुन—इसका प्रकाशन १९३४ से प्रारम्भ हुआ था। १९४२ में यह किन्हीं कारणों से बन्द हो गया था। किन्तु १९४३ से इसका प्रकाशन फिर से प्रारम्भ कर दिया गया। यह साप्ताहिक पत्र है। इसके सम्पादक श्री इन्द्र विद्यावाचस्पति, श्री कृष्णचन्द्र विद्यालकार आदि विद्वान् रह चुके हैं। इसका पता है—मथुरा रोड, नई दिल्ली।

व्रज-भारती पत्रिका—व्रज साहित्यमण्डल की यह त्रैमासिक मुख पत्रिका है। इसका प्रकाशन १९४१ से प्रारम्भ हुआ था। इसका पता है—व्रज साहित्यमण्डल, मथुरा।

शोध-पत्रिका—यह प्राचीन साहित्य शोध संस्थान विद्यापीठ, उदयपुर से प्रकाशित होती है। इसका प्रकाशन सन् १९४५ से प्रारम्भ हुआ था।

सम्मेलन पत्रिका—यह हिन्दी साहित्य सम्मेलन की त्रैमासिक मुख-पत्रिका है। इसका प्रकाशन उसी समय से हो रहा है, जब से सम्मेलन की स्थापना हुई है। श्री वियोगी हरि, डॉ० धीरेन्द्र वर्मा आदि इसके प्रमुख सम्पादक रह चुके हैं।

सरस्वती—इसका प्रकाशन १९०० में प्रारम्भ हुआ था। महावीरप्रसाद द्विवेदी इसके परम प्रतिष्ठित सम्पादक रह चुके हैं। यह इण्डियन प्रेस, इलाहाबाद से प्रकाशित होती है।

साहित्य-सन्देश—इसका प्रकाशन १९३८ से प्रारम्भ हुआ था। यह हिन्दी आलोचना की एक प्रतिनिधि साहित्यिक पत्रिका है। बाबू गुलाबराय और डॉ० सत्येन्द्र इसके सम्पादक रह चुके हैं। इसके वर्तमान सम्पादक श्री महेन्द्रजी हैं।

सुकवि—यह कविता-प्रधान मासिक पत्रिका है। इसका प्रकाशन १९२७ में प्रारम्भ हुआ था। यह लाठी मुहल, कानपुर से प्रकाशित हुई है।

हिन्दी—आरम्भ में यह नागरी प्रचारिणी सभा से प्रकाशित हुई थी। अब यह स्वतन्त्र रूप से प्रकाशित होती है। इसके सम्पादक श्री चन्द्रवली पाण्डे थे।

हिन्दी जगत—यह बम्बई प्रान्तीय हिन्दी साहित्य सम्मेलन से प्रकाशित होने वाली एक मासिक पत्रिका है। इसका प्रकाशन सन् १९४७ से प्रारम्भ हुआ था। इसका पता है—गणेश बाग, दादी पेट अगवारी गली, बम्बई-२।

हिन्दी प्रचार पत्रिका—यह बम्बई हिन्दी विद्यापीठ की मासिक पत्रिका है। इसका प्रकाशन १९४२ से प्रारम्भ हुआ था। इसका पता है—बम्बई हिन्दी विद्यापीठ, गिरगांव, बम्बई-४।

हिमालय—यह एक साहित्यिक पत्रिका है। इसका प्रकाशन सन् १९४७ में प्रारम्भ हुआ था। श्री रामधारीसिंह दिनकर, रामवृक्ष वेनीपुरी, शिवपूजनसहाय आदि इसके सम्पादक रह चुके हैं। इसका पता है—पुस्तक भण्डार, हिमालय प्रेस, पटना।

रह

उर्मिला—यह भी एक साहित्यिक मासिक पत्र है। इसका प्रकाशन १९५१ से प्रारम्भ हुआ था। इसका पता है—१४/६४, टेडी नीम, बनारस।

कल्पना—यह द्वैमासिक पत्रिका है। इसके सम्पादक श्री आर्येन्द्र शर्मा हैं। इसका पता है—चेतना प्रकाशन, हैदराबाद।

नया साहित्य—यह प्रगतिशील मासिक पत्रिका है। इसके सम्पादक श्री रामविलास शर्मा, श्री प्रकाशचन्द्र गुप्त आदि हैं। इसका पता है—नया कटरा, प्रयाग।

नई धारा—यह साहित्यिक मासिक पत्रिका है। इसके सम्पादक रामवृक्ष वेनीपुरी हैं। इसका पता है—अशोक प्रेस, महेन्द्र, पटना।

नवभारत—यह साप्ताहिक पत्रिका है। इसमें राष्ट्रीय और साहित्यिक दोनों प्रकार के लेख रहते हैं। इसका पता है—नवभारत, बेलारी, दक्षिण भारत।

हिन्दी अनुशीलन—यह प्रयाग भारतीय हिन्दी परिषद् की त्रैमासिक

हिन्दी पत्रिका है। इसमें भाषा और साहित्य से सम्बन्धित अनुसन्धानपूर्ण लेख प्रकाशित होते हैं।

आलोचना—सन् १९५१ के आस-पास राजकमल प्रकाशन ने आलोचना नामक एक त्रैमासिक पत्रिका का प्रकाशन आरम्भ किया। इसमें कोई सन्देह नहीं कि इसमें उच्च कोटि के लेख ही प्रकाशित होते रहे हैं। किन्तु यह कहने में भी सकोच नहीं है कि यह अखाडियों के सघर्ष का एक साधन भी बनता रहा है।

सरस्वती संवाद—इसका प्रकाशन सन् १९५२ के आस-पास प्रारम्भ हुआ था। यह मासिक आलोचनात्मक पत्रिका है। डॉ० शम्भुनाथ पाण्डेय इसके सम्पादक हैं। इसमें भी उच्चकोटि के साहित्यिक निबन्ध प्रकाशित होते रहे हैं। इसका पता है—सरस्वती सदन, मोती कटरा, आगरा।

ज्ञानोदय—आधुनिक साहित्यिक पत्रों में ज्ञानोदय का स्थान भी प्रतिष्ठित माना जाता है। इसका प्रकाशन कलकत्ता से होता है।

भंकार—इसका प्रकाशन सन् १९५१ से प्रारम्भ हुआ है। यह एक साहित्यिक मासिक पत्रिका है। यह फीजी से प्रकाशित होती है। इसका पता है—तारा प्रेस, नसीनू, सूवा फीजी।

समालोचक—अभी गत वर्ष आगरे से डॉ० रामविलास शर्मा के सम्पादकत्व में आगरे से इसका प्रकाशन प्रारम्भ हुआ है। इसमें उच्चकोटि के साहित्यिक निबन्ध रहते हैं।

इनके अतिरिक्त कुछ साहित्यिक पत्रिकाओं के नाम और उल्लेखनीय हैं। वे इस प्रकार हैं—अजन्ता, अनुशीलन, अवन्तिका, नया पथ, सगम, प्रतिभा, पाटल, रसिक पंच, देव सागर, कला-निधि आदि।

कहानी-प्रधान पत्र-पत्रिकाएँ—हिन्दी में एक बहुत बड़ा पत्र-पत्रिका साहित्य मनोरंजन को लेकर विकसित हुआ है। कुछ प्रसिद्ध मनोरंजन प्रधान सामग्री देने वाले पत्रों के नाम इस प्रकार हैं—

कहानी प्रधान पत्रों में 'सुमित्रा', 'सरिता', 'सजनी', 'रसमरी', 'माया', 'मान-सरोवर', 'मनोरंजन', 'नई कहानियाँ', 'नया ससार', 'धूपछाँह', 'छाया', 'कहानियाँ', 'अरुण', 'मनोरमा', 'मनोहर कहानियाँ', 'मधुप' (साप्ताहिक), 'नवरस', 'अभ्युदय', अतीत (पद्यात्मक कहानी)।

सिनेमा जगत् सम्बन्धी पत्र-पत्रिकाएँ—आजकल सिनेमा जगत् को लेकर भी एक विस्तृत पत्र-पत्रिका साहित्य प्रकाशित हो रहा है। इनमें निम्नलिखित पत्र-पत्रिकाएँ विशेष प्रसिद्ध हैं—

(१) अभिनय, (२) चित्र प्रकाश, (३) चित्रपट, (४) तारा, (५) नव-चित्रपट, (६) रंगभूमि (दिल्ली से प्रकाशित), (७) रंगभूमि (बम्बई से प्रकाशित), (८) सारंग, (९) सिनेमा तस्वीर, (१०) दीपशिला, (११) भंकार।

बालोपयोगी पत्र-पत्रिकाएँ—हिन्दी में बहुत से पत्र-पत्रिकाएँ बालकों के लिए ही निकलते हैं। 'किशोरी', 'किलकारा', 'कुमार' (कालाकांकर से प्रकाशित), 'कुमार', 'मनमोहन', 'चमचम', 'बालबोध', 'बालक', 'बाल-भारती'

(इलाहाबाद), 'बाल-भारती' (दिल्ली), 'बाल-विनोद', 'बाल-सखा', 'बाल-सेवा', 'बाल-हित', 'हमारे बालक', 'होनहार', 'कन्या', 'चुन्नू-मुन्नू', 'चन्दामामा', 'खिलौना', 'भारती', 'लल्ला', 'शिष्ट' आदि ।

स्त्रियोपयोगी पत्र-पत्रिकाएँ—हिन्दी में कुछ स्त्रियोपयोगी पत्र-पत्रिकाएँ भी प्रकाशित होती हैं । उनमें से कुछ इस प्रकार हैं—'आर्य महिला', 'ऊषा', 'क्षत्राणी', 'गृहिणी', 'चांद', 'छाया', 'जागृत महिला', 'तारा', 'महिला', 'महिला श्रम पत्रिका', 'रानी', 'रूपरानी', 'सरिता', 'आंचल', 'कन्या', 'मोहनी' आदि आदि ।

हास्य रस की पत्र-पत्रिकाएँ—हिन्दी में दो-तीन पत्र-पत्रिकाएँ ऐसी भी प्रकाशित होती हैं जिनका लक्ष्य केवय हास्य रस होता है जैसे 'आँधी-पानी', 'तरंग' आदि आदि ।

राजनीतिक पत्र-पत्रिकाएँ—बहुत सी पत्र-पत्रिकाएँ ऐसी भी प्रकाशित हो रही हैं, जिनका उद्देश्य राजनीतिक है । इन पत्र-पत्रिकाओं में रायपुर से प्रकाशित 'अग्रदूत', जयपुर से प्रकाशित समाजवादी पत्रिका 'अमर-ज्योति', कानपुर से प्रकाशित कांग्रेसी और गांधीवादी मासिक पत्रिका 'अमर ज्योति', दिल्ली से प्रकाशित 'अमर भारत', इटावा से प्रकाशित हिन्दू महासभा की समर्थक पत्रिका 'अरुणोदय', अलवर से प्रकाशित 'अलवर पत्रिका', अलीगढ़ से प्रकाशित 'अलीगढ़ हेराल्ड', काशी से प्रकाशित 'आँधी', खडवा तथा इन्दौर से प्रकाशित 'आगामी कल', काशी से प्रकाशित 'आज', दिल्ली से प्रकाशित 'आजकल', बम्बई से प्रकाशित 'आजाद हिन्द', कलकत्ता से प्रकाशित समाजवादी और सांस्कृतिक दृष्टिकोणपूर्ण पत्रिका 'आदर्श', दिल्ली से प्रकाशित समाजवादी पत्र 'आदर्श', राँची से प्रकाशित 'आदिवासी', नागपुर से प्रकाशित 'आलोक', फीजी से प्रकाशित 'इण्डियन टाइम्स', इन्दौर से प्रकाशित 'इन्दौर समाचार', दिल्ली से प्रकाशित 'इतिहास', कानपुर से प्रकाशित 'इन्वलाव', आगरा से प्रकाशित 'उजाला', उज्जैन से प्रकाशित 'एकता', जोधपुर से प्रकाशित 'कल की दुनिया', आगरा से प्रकाशित 'कॉन्स', मिर्जापुर से प्रकाशित 'चेतना', बम्बई से प्रकाशित 'चेतना', रायपुर से 'चिन्गारी', काशी से प्रकाशित 'छत्तीसगढ़ केसरी', इन्दौर से प्रकाशित 'जनता', जयपुर से प्रकाशित प्रजातन्त्रवादी पत्र 'जनता', शाहजहाँपुर से प्रकाशित 'जवतन्त्र', बनारस से प्रकाशित 'जनवाणी', पटना से प्रकाशित 'जनशक्ति', कानपुर से प्रकाशित 'जागरण', भूपाल-गढ़ से प्रकाशित 'जनवाणी', लखर से प्रकाशित 'जीता ससार', मद्रास से प्रकाशित 'दक्खिनी हिन्द', फर्रुखाबाद से प्रकाशित 'नया-युग', हाथरस से प्रकाशित 'नया ससार', अजमेर से प्रकाशित 'नव-ज्योति', ग्वालियर से प्रकाशित 'नवभारत', नागपुर से प्रकाशित 'नवभारत', बम्बई से प्रकाशित 'नवभारत', दिल्ली से प्रकाशित 'नवयुग', भरतपुर से प्रकाशित 'नवयुग-सदेश', लखनऊ से प्रकाशित सप्ताहिक पत्र 'पाँचजन्य', रीवा से प्रकाशित 'प्रकाश', चम्पा से प्रकाशित 'प्रजामित्र', ब्रीकानेर से प्रकाशित 'प्रजामित्र', जोधपुर से प्रकाशित 'प्रज्ञासेवक', दिल्ली से प्रकाशित 'फीजी अखबार', पटना से प्रकाशित 'बिहार' तथा 'बिहार कांग्रेस', इलाहाबाद से प्रकाशित 'भारत' तथा 'भारत जननी', दिल्ली से प्रकाशित 'भारतवर्ष', जम्मू से प्रकाशित

‘भारती’, इलाहाबाद से प्रकाशित ‘भारतीय’, दिल्ली से प्रकाशित ‘भारतीय समाचार’, काशी से प्रकाशित ‘युगधारा’, कानपुर से प्रकाशित ‘युगान्तर’, जयपुर से प्रकाशित ‘युगान्तर’, जोधपुर से प्रकाशित ‘राष्ट्रपताका’, बनारस से प्रकाशित ‘राष्ट्रवाणी’, नागपुर से प्रकाशित ‘लोकमत’, बीकानेर से प्रकाशित ‘लोकमत’, बम्बई से प्रकाशित ‘लोकवाणी’, जयपुर से प्रकाशित ‘लोकवाणी’, इन्दौर से प्रकाशित ‘लोक-शामन’, कलकत्ता से प्रकाशित ‘विशाल भारत’, अमृतसर से प्रकाशित हिन्दू महासभा का प्रमुख-पत्र ‘विश्ववन्धु’, कलकत्ता से प्रकाशित ‘विश्वमित्र’, इलाहाबाद से प्रकाशित ‘विश्ववाणी’, दिल्ली से प्रकाशित ‘वीर अर्जुन’, बम्बई से प्रकाशित ‘वैकुण्ठेश्वर समाचार’, अलमोडा से प्रकाशित ‘शक्ति’, फीजी से प्रकाशित ‘शान्तिदूत’, मुँगेर से प्रकाशित ‘शान्ति-सन्देश’, काशी से प्रकाशित ‘ससार’, लखनऊ से प्रकाशित कांग्रेस दल का मुखपत्र ‘स्वयसेवक’, खण्डवा से प्रकाशित ‘स्वराज्य’, दिल्ली से प्रकाशित ‘हिन्दुस्तान’, प्रयाग से प्रकाशित ‘अपना देश’, दिल्ली से प्रकाशित ‘अमेरिकन रिपोर्टर’, त्रिलारी से प्रकाशित ‘नवभारत’, नई दिल्ली से प्रकाशित ‘सोवियत भूमि’, ग्वालियर से प्रकाशित ‘हमारी आवाज’ आदि के नाम उल्लेखनीय हैं ।

धार्मिक पत्र पत्रिकाएँ— हिन्दी में बहुत सी धार्मिक पत्र-पत्रिकाएँ भी प्रकाशित हो रही हैं । धार्मिक पत्र-पत्रिकाओं में अनेकान्त, (जैनधर्म), आत्मधर्म, आर्य मित्र, आर्य सेवक, कल्याण, गीताधर्म, गोसेवक, जैन-प्रचारक, जैन सिद्धान्त भास्कर, तारण-वन्धु, त्याग-भूमि, दयानन्द सदेश, दादू सेवक, धर्म दूत, परमहंस, भक्त भारत, योगी, योगेन्द्र, शुभचिन्तक, सतीतन, श्वेताम्बर जैन, सतवाणी, स्वयंवेद, नाम महाम्य, निष्काम, श्री रगनाथ अदिति, कवीर सदेश आदि विशेष प्रसिद्ध हैं ।

इनके अतिरिक्त और बहुत सी जातीय पत्र-पत्रिकाएँ भी प्रकाशित होती हैं । यहाँ पर उन सबका विवरण देना अनावश्यक-सा है ।

(इलाहाबाद), 'बाल-भारती', (दिल्ली), 'बाल-विनोद', 'बाल-सखा', 'बाल-सेवा', 'बाल-हित', 'हमारे बालक', 'होनहार', 'कन्या', 'चुन्नू-मुन्नू', 'चन्दामामा', 'खिलौना', 'भारती', 'लल्ला', 'शिशु' आदि ।

स्त्रियोपयोगी पत्र-पत्रिकाएँ—हिन्दी से कुछ स्त्रियोपयोगी पत्र-पत्रिकाएँ भी प्रकाशित होती हैं । उनमें से कुछ इस प्रकार हैं—'आर्य महिला', 'ऊपा', 'क्षत्राणी', 'गृहिणी', 'चाँद', 'छाया', 'जागृत महिला', 'तारा', 'महिला', 'महिला श्रम पत्रिका', 'रानी', 'रूपरानी', 'सरिता', 'आँचल', 'कन्या', 'मोहनी' आदि आदि ।

हास्य रस की पत्र-पत्रिकाएँ—हिन्दी में दो-तीन पत्र-पत्रिकाएँ ऐसी भी प्रकाशित होती हैं जिनका लक्ष्य केवय हास्य रस होता है जैसे 'आँधी-पानी', 'तरंग' आदि आदि ।

राजनैतिक पत्र-पत्रिकाएँ—बहुत सी पत्र-पत्रिकाएँ ऐसी भी प्रकाशित हो रही हैं, जिनका उद्देश्य राजनैतिक है । इन पत्र-पत्रिकाओं में रायपुर से प्रकाशित 'अग्रदूत', जयपुर से प्रकाशित समाजवादी पत्रिका 'अमर-ज्योति', कानपुर से प्रकाशित कांग्रेसी और गांधीवादी मासिक पत्रिका 'अमर ज्योति', दिल्ली से प्रकाशित 'अमर भारत', इटावा से प्रकाशित हिन्दू महासभा की समर्थक पत्रिका 'अरुणोदय', अलवर से प्रकाशित 'अलवर पत्रिका', अलीगढ़ से प्रकाशित 'अलीगढ़ हेराल्ड', काशी से प्रकाशित 'आँधी', खडवा तथा इन्दौर से प्रकाशित 'आगामी कल', काशी से प्रकाशित 'आज', दिल्ली से प्रकाशित 'आजकल', बम्बई से प्रकाशित 'आजाद हिन्द', कलकत्ता से प्रकाशित समाजवादी और सांस्कृतिक दृष्टिकोणपूर्ण पत्रिका 'आदर्श', दिल्ली से प्रकाशित, समाजवादी पत्र 'आदर्श', राँची से प्रकाशित 'आदिवासी', नागपुर से प्रकाशित 'आलोक', फीजी से प्रकाशित 'इण्डियन टाइम्स', इन्दौर से प्रकाशित 'इन्दौर समाचार', दिल्ली से प्रकाशित 'इतिहास', कानपुर से प्रकाशित 'इन्क्लाब', आगरा से प्रकाशित 'उजाला', उज्जैन से प्रकाशित 'एकता', जोधपुर से प्रकाशित 'कल की दुनिया', आगरा से प्रकाशित 'कांग्रेस', मिर्जापुर से प्रकाशित 'चेतना', बम्बई से प्रकाशित 'चेतना', रायपुर से 'चिन्गारी', काशी से प्रकाशित 'द्युत्तिसगढ़ केसरी', इन्दौर से प्रकाशित 'जनता', जयपुर से प्रकाशित प्रजातन्त्रवादी पत्र 'जनता', शाहजहाँपुर से प्रकाशित 'जवतन्त्र', बनारस से प्रकाशित 'जनवाणी', पटना से प्रकाशित 'जनशक्ति', कानपुर से प्रकाशित 'जागरण', भूपाल-गढ़ से प्रकाशित 'जनवाणी', लखर से प्रकाशित 'जीता ससार', मद्रास से प्रकाशित 'दक्खिनी हिन्द', फर्रुखाबाद से प्रकाशित 'नया-युग', हाथरस से प्रकाशित 'नया ससार', अजमेर से प्रकाशित 'नव-ज्योति', ग्वालियर से प्रकाशित 'नवभारत', नागपुर से प्रकाशित 'नवभारत', बम्बई से प्रकाशित 'नवभारत', दिल्ली से प्रकाशित 'नवयुग', भरतपुर से प्रकाशित 'नवयुग-सदेश', लखनऊ से प्रकाशित सघीय पत्र 'पाँचजन्य', रीवा से प्रकाशित 'प्रकाश', चम्बा से प्रकाशित 'प्रजामित्र', बीकानेर से प्रकाशित 'प्रजामित्र', जोधपुर से प्रकाशित 'प्रज्ञासेवक', दिल्ली से प्रकाशित 'फौजी अखबार', पटना से प्रकाशित 'विहार' तथा 'विहार कांग्रेस', इलाहाबाद से प्रकाशित 'भारत' तथा 'भारत जननी', दिल्ली से प्रकाशित 'भारतवर्ष', जम्मू से प्रकाशित

‘भारती’, इलाहाबाद से प्रकाशित ‘भारतीय’, दिल्ली से प्रकाशित ‘भारतीय समाचार’, काशी से प्रकाशित ‘युगधारा’, कानपुर से प्रकाशित ‘युगान्तर’, जयपुर से प्रकाशित ‘युगान्तर’, जोधपुर से प्रकाशित ‘राष्ट्रपताका’, बनारस से प्रकाशित ‘राष्ट्रवाणी’, नागपुर से प्रकाशित ‘लोकमत’, बीकानेर से प्रकाशित ‘लोकमत’, बम्बई से प्रकाशित ‘लोकवाणी’, जयपुर से प्रकाशित ‘लोकवाणी’, इन्दौर से प्रकाशित ‘लोक-शामन’, कलकत्ता से प्रकाशित ‘विशाल भारत’, अमृतसर से प्रकाशित हिन्दू महासभा का प्रमुख-पत्र ‘विश्ववन्धु’, कलकत्ता से प्रकाशित ‘विश्वमित्र’, इलाहाबाद से प्रकाशित ‘विश्ववाणी’, दिल्ली से प्रकाशित ‘वीर अर्जुन’, बम्बई से प्रकाशित ‘वैवटेश्वर समाचार’, अल्मोडा से प्रकाशित ‘शक्ति’, फीजी से प्रकाशित ‘शान्तिदूत’, मुँगेर से प्रकाशित ‘शान्ति-सन्देश’, काशी से प्रकाशित ‘ससार’, लखनऊ से प्रकाशित कांग्रेस दल का मुखपत्र ‘स्वयंसेवक’, खण्डवा से प्रकाशित ‘स्वराज्य’, दिल्ली से प्रकाशित ‘हिन्दुस्तान’, प्रयाग से प्रकाशित ‘अपना देश’, दिल्ली से प्रकाशित ‘अमेरिकन रिपोर्टर’, विलारी से प्रकाशित ‘नवभारत’, नई दिल्ली से प्रकाशित ‘सोवियत भूमि’, ग्वालियर से प्रकाशित ‘हमारी आवाज’ आदि के नाम उल्लेखनीय हैं ।

धार्मिक पत्र पत्रिकाएँ— हिन्दी में बहुत सी धार्मिक पत्र-पत्रिकाएँ भी प्रकाशित हो रही हैं । धार्मिक पत्र-पत्रिकाओं में अनेकान्त, (जैनधर्म), आत्मधर्म, आर्य मित्र, आर्य सेवक, कल्याण, गीताधर्म, गोसेवक, जैन-प्रचारक, जैन सिद्धान्त भास्कर, तारण-बन्धु, त्याग-भूमि, दयानन्द सदेश, दादू सेवक, धर्म दूत, परमहंस, भक्त भारत, योगी, योगेन्द्र, शुभचिन्तक, सकीर्तन, श्वेताम्बर जैन, सतवाणी, स्वयंवेद, नाम महात्म्य, निष्काम, श्री रगनाथ अदिति, कबीर सदेश आदि विशेष प्रसिद्ध हैं ।

इसके अतिरिक्त और बहुत सी जातीय पत्र-पत्रिकाएँ भी प्रकाशित होती हैं । यहाँ पर उन सबका विवरण देना अनावश्यक-सा है ।

—————